

تيار الصنعة الشعرية

دراسة نصية مقارنة

بين

شعر الجاهليين والمخضرمين

رسالة دكتوراه

إشراف

الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد

إعداد الباحث

ياسر عبد الحسيب عبد السلام يوسف رضوان

تكونت لجنة المناقشة من كل من :

١- د محمد فتوح أحمد مشرفاً ورئيساً

٢- د الطاهر أحمد مكي مناقشاً

٣- الشاعر الأستاذ فاروق شوشة مناقشاً

وقد حصل الباحث على تقدير مرتبة الشرف الأولى

الإهداء

أبي القدوة والعطاء في حياته وبعد وفاته

دكتور عبد الحسيب رضوان

أستاذ الفقه وعلومه بجامعة الإمام محمد بن سعود وجامعة الأزهر

أمي

الصورة الحية لامرأة الجنة تحت قدميها

إخوتي

الظلال الوارفة التي تديم ظلال الوالد رحمه الله

رفيقة الدرب

وزهور العمر

لعل في هذا البحث ما يغفر التقصير في حقوقكم

الشكر والتقدير

أتقدم بخالص الشكر والعرفان بالفضل والجميل إلى أستاذي الدكتور محمد فتوح أحمد أستاذ الأدب بكلية دار العلوم الذي قبل الإشراف على البحث وتوجيهي في كل خطوة كنت أخطوها في هذا البحث ، وعلى ما شملني به من عطف الأبوة وعلوم الأستاذية ، جزاه الله تعالى عن البحث وصاحبه خير الجزاء .

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذي الدكتور الطاهر أحمد مكي أستاذ الأدب بكلية دار العلوم ، والشاعر الكبير الأستاذ فاروق شوشة أمين عام مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، على تفضلهما بقبول مناقشة الباحث ، جزاهما الله خير الجزاء .

الباحث

مقدمة

تتجدد حيوية النص الأدبي بتجدد القراءات وتنوعها ، بحيث يبدو النص الأدبي معها وكأنه حقل تجارب وممارسات ، ويظل عرضة للتجريب النقدي الذي لا يقل إبداعية عن النص في حد ذاته ، ولم يكن تعدد القراءات وتنوعها بالأمر المنتج من الفراغ ، وإنما ارتبط هذا التنوع بالتقدم المعرفي الذي يحققه الإنسان بتجاربه واستكشافاته التي ترتبط تلقائياً بالحالة العقلية لصاحبها من ناحية وبظروف العصر الذي يعيشه والمكان الذي ينتمي إليه .

ولقد تطورت العلوم الإنسانية في العقود الأخيرة تطوراً كبيراً في كل مجالات العلم دون أن يُستثنى منها علم من العلوم ، بل لقد تجسد هذا التطور في صورة التداخل المعرفي الكبير الذي شهدته العلوم الإنسانية ، بحيث يمكن القول إن الحدود بين العلوم الإنسانية قد ذابت ، وذلك بفضل التطور الكبير في وسائل الاتصال وعلوم الانترنت التي جعلت من الكون على اتساعه قرية صغيرة يتواصل أفرادها ، وتتلاقى أفكارهم وآراؤهم دون أن يعني ذلك غياب التميز والخصوصية لدى كل فرد .

وكان طبيعياً في ظل هذا التداخل المعرفي أن تتطور المعالجة النقدية للنص الأدبي ، وأن تتطور النظرة إليه في ضوء هذا التداخل المعرفي الكبير ، فقد وظفت إجراءات العلوم الإنسانية المختلفة في دراسة النص الأدبي الذي أصبحت النظرة إليه شمولية لا تقف عند حد بنيته اللغوية وحدها ، وإنما وظفت كل العلوم المعينة على الولوج إلى عالمه ، وكان أحدث المناهج الأدبية في دراسة النص الأدبي هو ما عُرف بعلم لغة النص ، أو لسانيات النص ، أو علم النص المتداخل الاختصاصات ، إذ استعان هذا المنهج إلى جانب علم اللغة بالعلوم المختلفة مثل علم اللغة النفسي وعلم اللغة الاجتماعي ، وعلم النفس الإدراكي ، وعلوم الفلسفة والمنطق ، وعلوم الاتصال ، وغيرها من العلوم .

وفي ضوء هذا التنوع المعرفي لعلم النص حاول البحث توظيف آلياته وإجراءاته في دراسة النص الشعري عند تيار الصنعة الشعرية في العصرين الجاهلي و صدر الإسلام ، وقد عنون للبحث بـ " تيار الصنعة الشعرية دراسة نصية مقارنة بين شعر الجاهليين والمخضرمين ؛ ولأنه يوظف آليات المنهج الأدبي الأحدث من بين مناهج الدراسة الأدبية ، فذلك ما سوغ له اختيار هذا الموضوع لما يتميز به شعر هؤلاء الشعراء من الثراء والخصوصية التي تعين على دراسته في ضوء المنهج النصي ، فضلاً عن أن الدراسات التي تناولت شعر هذا التيار الفني كانت من القلة بحيث لا تصل عدتها إلى أصابع اليد الواحدة ، فقد كانت أقدم دراسة قدمت في هذا الإطار هي دراسة الدكتور سيد حنفي حسنين وعنوانها : " مدرسة زهير في العصر الجاهلي و صدر الإسلام " بكلية الآداب جامعة القاهرة ، وهي دراسة تأريخية لشعر زهير بن أبي سلمى مع تناول شعر تلاميذه وبيان أوجه الاتفاق والاختلاف

في التوجه الشعري عندهم ، فضلاً عن أنها دراسة قديمة يعود تاريخها إلى عام ألف وتسعمائة وثمانية وخمسين ، وقد وظف فيها الباحث المناهج الأدبية القديمة ذات النظرة الأحادية للإبداع الشعري ، مما يعني بعدها التام عن منهج هذا البحث المستعين بعلم النص وآلياته وإجراءاته .

ومن هذه الدراسات دراسة الباحث إبراهيم محمد صالح بحر وعنوانها " دراسة شعر أوس بن حجر ومدرسته " وهي دراسة ماجستير بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر في عام ألف وتسعمائة وثمانين ، وقد ركز فيها البحث على شعر أوس بن حجر وأثر الظروف الطبيعية والسياسية والثقافية في شعر أوس وتلاميذه ، مع دراسة حياة الشاعر من شعره ، ولم يعرض لفن الشاعر وطريقته في الشعر ، وملامح الصنعة فيها ، كما مال إلى عقد المقارنات بين شعر أوس وتلاميذه : زهير والحطيئة ، وقد تجاهل شعر كعب بن زهير ، إلى جانب الاتكاء على المنهج الاجتماعي في الدراسة ، وهو من المناهج الأدبية القديمة التي تتسم بأحادية النظرة ، مع غلبة الناحية الانطباعية فيما أصدر من أحكام نقدية على شعر أوس وتلاميذه .

ومن هذه الدراسات " الصورة الفنية عند عبيد الشعر حتى نهاية العصر الأموي : دراسة تحليلية " وهي رسالة دكتوراه للباحثة زينب فؤاد عبد الكريم ، بكلية دار العلوم في عام ألف وتسعمائة وسبعة وتسعين ، وهي دراسة تتناول جانباً واحداً من جوانب الإبداع الشعري عند هذه المدرسة ، وهو جانب الصورة الفنية وملامحها في ضوء الرؤية أو الدراسة التحليلية ، ومن ثمة فقد كانت بعيدة عن منهج هذا البحث ، وأسلوب دراسته والشعراء الذين ركز دراسته على إبداعهم الشعري ، وهم الشعراء الأربعة : أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى ، وكعب بن زهير ، ثم الحطيئة ؛ لما بينهم من أواصر القربى والتلمذة ، والاتفاق في كثير من توجهات إبداعهم الشعري والموضوعات التي تناولوها في شعرهم .

وقد حاول البحث أن يدرس شعر تيار الصنعة في ضوء مبادئ المنهج النصي وإجراءاته ونظريته الجديدة إلى النص الأدبي على أنه بنية كلية تضم مجموعة متعددة من المستويات التي تتضافر فيما بينها لتبرز نصاً مترابطاً متماسكاً ذا رسالة تقتضي الإخبار والتواصل مع المتلقي ، فضلاً عن الارتباط بالسياق الذي تخلق فيه النص ، وإذا كانت النظرة إلى النص على أنه بنية كلية ذات مستويات متعددة ، وهذه البنية الكلية تتخذ من اللغة اللبانات التي تعطيها الهيئة الكلية ؛ كان لابد من دراسة هذه اللبانات بمستوياتها المعروفة في اللسانيات بـ " نحو الجملة " الذي لم يستغن عنه المنهج النصي مع نظريته الكلية للنص ، وإنما . كما ذهب رواده . إلى حاجته الشديدة للوصف الدقيق لمستويات البناء النصي وهي مستويات : الصوت واللفظ والتركيب والدلالة والصورة المجازية التي رآها

البحث قارة في المنهج النصي ؛ لأنه يدرس اللغة في الاستعمال الواقعي ، واللغة المجازية أو التصويرية واحدة من مستويات اللغة الواقعية .

ولكل ذلك اقتضت خطة البحث أن تشتمل بعد هذه المقدمة على تمهيد درس فيه علم النص ومعاييره التي تتم في ضوئها نصية النص ، وبابين يضم كل واحد منهما أربعة فصول ، وذلك على النحو التالي :

• مقدمة

• تمهيد

• أولاً : النص وعلم اللغة النصي

• ثانياً : تيار الصنعة

الباب الأول : مستويات البناء الشعري

الفصل الأول : المستوى الصوتي

مدخل

المبحث الأول : القيم الإيحائية للأصوات

المبحث الثاني : الوزن الشعري عند شعراء الصنعة

المبحث الثالث : القافية

الفصل الثاني : المستوى اللفظي

مدخل : مفهوم اللفظة وأهميتها في النص الشعري

المبحث الأول : البنية اللغوية

المبحث الثاني : البنية الصرفية

المبحث الثالث : البنية الدلالية

الفصل الثالث : المستوى التركيبي

مدخل

المبحث الأول : البنى الخبرية

أولاً : بنية التوكيد

ثانياً : بنية العدول :

١. التقديم والتأخير

٢. الحذف

٣. الزيادة

المبحث الثاني : البنى الإنشائية :

١. الأمر

٢. النهي

٣. الاستفهام

٤. النداء

٥. التمني

٦. تداخل الخبر مع الإنشاء

الفصل الرابع : الصورة الشعرية

مدخل : مفهوم الصورة وأهميتها ووظيفتها في النص الشعري

المبحث الأول : الصورة الجزئية :

١. التشبيه

٢. الاستعارة

٣. الكناية

المبحث الثاني : الصورة الكلية :

أولاً : الصورة القصصية

ثانياً : الصورة الوصفية

الباب الثاني : التحليل النصي

مدخل

الفصل الأول : الترابط النصي

المبحث الأول : بنية الحضور / الغياب

المبحث الثاني : بنية الخطاب

المبحث الثالث : بنية الربط

المبحث الرابع : بنية التكرار

الفصل الثاني : انسجام النص

المبحث الأول : بنية العلو :

المبحث الثاني : بنية التفرد :

المبحث الثالث : بنية المفارقة :

المبحث الرابع : بنية الزهو

الفصل الثالث : التناص

مدخل

المبحث الأول : التناص الداخلي

المبحث الثاني : التناص الخارجي

المبحث الثالث : تناص الأمثال

المبحث الرابع : التناص الديني

الفصل الرابع : النص والسياق :

مدخل

المبحث الأول : سياق الكرم

المبحث الثاني : سياق المرأة العاذلة

المبحث الثالث : سياق الموت

المبحث الرابع : سياق المعتقد الديني

الخاتمة :

وفيها عرض البحث لأهم النتائج التي توصل إليها ، مع عرض المقترحات التي عنت أهميتها للباحث عند دراسته لمادة البحث •

المصادر والمراجع :

قام الباحث بترتيب المصادر والمراجع التي أعانته على إنجاز مهمته ترتيباً ألفبائياً ، بدأ أولاً بذكر مصادر البحث وهي دواوين شعراء البحث الأربعة وشروحها ، ثم المراجع العربية القديمة ، فالمراجع العربية الحديثة ، فالمراجع المترجمة ، فالمراجع الأجنبية ، فالرسائل العلمية ثم الدوريات • والباحث إذ ينهي عمله يتوجه إلى الله تعالى راجياً التوفيق والسداد ، إنه سبحانه نعم المولى ونعم المعين •

تمهيد

أولاً : النص وعلم اللغة النصي

شهدت المناهج العلمية التي تتناول النص الأدبي بالدرس والتحليل تطوراً واسع المجال ، وهو تطور لا يقل في أهميته وقيمه عن التطور الهائل في العلوم العملية والطبيعية وعلوم الحاسب والإنترنت ووسائل الاتصال التي أصبح العالم في ظلها أشبه ما يكون بقرية كونية صغيرة ، يستطيع المرء أن يحيط علماً بما يحدث في كل ربوعها دون أن يغادر مجلسه .

وعلم اللغة واحد من تلك العلوم التي لحقها التطور الذي بدأ منذ بدايات القرن العشرين واستمر هذا التطور حتى تمخض عن مجموعة كبيرة من المناهج اللغوية التي تتعامل مع الظواهر اللغوية تعاملًا ينطلق من إجراءات ومبادئ كل منهج من هذه المناهج اللغوية التي كان أحدثها حضوراً على الساحة اللغوية والأدبية المعاصرة هو علم اللغة النصي ، أو علم لغة النص أو علم النص ، وكلها تراكيب لغوية تشير إلى هذا المنهج الأحدث من بين المناهج اللغوية ، فهو " فرع علمي بكر ، تشكّل تدريجياً في النصف الثاني من الستينيات ، والنصف الأول من السبعينيات . من القرن العشرين . ومنذ ذلك الوقت بدأ يزدهر ازدهاراً عظيماً ، وتشهد المراجع المتخصصة الوفيرة على القدر الكبير الذي شارك به هذا الوافد الجديد مشاركة فعالة مع العلوم اللغوية في استمرار تطور علم اللغة على وجه الإجمال " (١) .

ومع بروز علم لغة النص وتوظيف مبادئه وإجراءاته عند التعامل مع النصوص الأدبية تغيرت النظرة النقدية إلى النص الأدبي ، إذ أصبح هذا النص مع المنهج الجديد وحدة كلية ، أو وحدة كبرى تضم مجموعة من الوحدات الصغرى التي تترايط فيما بينها لتكون هذه الوحدة الكبرى / النص ، وبذلك اختفت النظرة القديمة التي كانت تميل إلى تقطيع النص الأدبي إلى مجموعة من المستويات : الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية ، ولا يعني اختفاء هذه النظرة من مناهج التحليل النصي عدم حاجة هذه المناهج إليها ؛ ذلك أن علم لغة النص في حاجة شديدة إلى وصف دقيق لكل الوحدات المكونة لبنية النص : صوتية صرفية ، معجمية نحوية ، دلالية ، تلك التي تؤدي كفاءاتها المحتملة دوراً بارزاً في طرز نصية ، وبشروط اتصال معينة ، ومن ثمة " لا مبرر لانفصال علم لغة النص عن علم لغة الجملة ؛ لأن العلاقة بينهما علاقة تكاملية ، وكذلك لأن بحوث علم لغة الجملة شرط جوهري للدراسات اللغوية النصية " (٢) ولأجل ذلك غني البحث بتلك المستويات اللغوية وبالوصف الدقيق لكل منها في بابه الأول .

ولقد وقف علماء النص أمام مصطلح النص Text وقفات مستأنية ، وبرزت في دراساتهم النصية تعريفات مختلفة لهذا المصطلح ؛ ولعل مرد ذلك الاختلاف إلى تعدد الاتجاهات النصية

١ - فولفجانج هاينه مان و ديتر فيهفجر : مدخل إلى علم لغة النص ص ٣ ، ترجمة وتعليق د/ سعيد حسن بحيري ٣ الطبعة الأولى ٢٠٠٤ م . زهراء الشرق . القاهرة .

٢ - السابق . ص ٦ .

وتنوعها إلى درجة أنه " لا يوجد تعريف معترف به من قِبل عدد مقبول من الباحثين من اتجاهات علم لغة النص Text linguistics بشكل مطلق " (١) وبرغم تعدد هذه التعريفات واختلافها ، فإنها تكاد تجمع على أن النص إنما يُستعمل في عملية الاتصال / التواصل باعتباره خاصية من خصائص اللغات ، بل إن " من أهم وظائف اللغة التي نادى بها جاكوبسون ، وأولاهها اهتمامًا بالغًا هي وظيفة التواصل التي تتيح للإنسان الاتصال بغيره من بني جنسه " (٢) ونظرية التواصل تُنسب إلى كلود شانون ووارين ويفر اللذين قدما كتابًا شرحا فيه النظرية ، وقد استندا في رؤيتها إلى نموذج الإخبار عبر التلغراف، وحاولا توسيع مجال تطبيقها من خلال نظرية رياضية تمكنهما من تحقيق التواصل الذي عرفاه بأنه " كل نسق يستند إليه فكر معين ليؤثر في غيره " (٣) وينطبق هذا المفهوم على أجهزة التواصل الآلية ، كما ينطبق في الآن ذاته على أجهزة النشاط البشري ، ومنها النشاط اللغوي باعتباره من وسائل التواصل البشري .

وهذا الاتصال يستدعي في النص أن يكون محملاً بمعنى ما يتم تبادله بين المرسل والمتلقي ؛ ولذلك جاءت تعريفات النص متضمنة هذه الوظيفة الدلالية ، فهو " الفقرة اللغوية المنطوقة أو المكتوبة ، ويقصد منه أن يكون تعبيرًا لغويًا محايدًا لأي امتداد لغوي مشتمل على لغة وصفية ينظر إليها على أنها وحدة دلالية ، وليست وحدة نحوية أو قاعدية " (٤) .

بينما كان تعريف كل من روبرت دي بوجراند ودريسلر جامعًا ، فقد عرفاه من خلال نظرة إجرائية روعيت فيها كل المستويات اللغوية على أنه " حدث لغوي صريح تجتمع فيه المعايير السبعة للنصية ، وهي السبك أو الترابط النحوي Cohesion ، والتلاحم الدلالي أو الحبكة Coherence ، وهذان المعياران يمثلان الركيزة الأساسية للنصية ، والقصد أو الهدف من النص Intentionality ، والقبول Acceptability ، والإخبارية Informativity ، والمقامية Situationality ، والتناص Intertextuality (٥) .

والحق أن مراعاة تحقق هذه المعايير السبعة في النص إنما هي مظهر من مظاهر تداخل العلوم الإنسانية مع علم لغة النص الذي " تداخل مع علوم : الشعر والبلاغة والأدب والأسلوب والاجتماع والنفس والفلسفة والمنطق وغيرها من العلوم التي تشتغل بالنصوص في المقام الأول ، وإن اختلفت غاياتها وأهدافها باختلاف مبادئها وتصوراتها الخاصة " (٦) .

١ - د/ سعيد حسن بحيري : علم لغة النص : المفاهيم والإجراءات ص ١٠١ . ط ١ . لونجمان ١٩٩٧ م .

٢ - فاطمة بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون ص ٤٩ ط ١ ١٩٩٣ م المؤسسة الجامعية بيروت .

٣ - إدريس بلمليح : المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب ص ١٩ . منشورات كلية الآداب بالرباط ٢٠٠٥ م .

٤ - Sylvia Chalker , Edmund Weiner : The Oxford Dictionary of English Grammar- p٣٩٦-٣٩٧ - Oxford university press ١٩٩٤ .

٥ - Kirsten Malmkjaer : The Linguistics Encyclopedia- P-٤٦٣- London And New York ١٩٩٦ .

٦ - د/ سعيد حسن بحيري : اتجاهات لغوية معاصرة /مجلة علامات في النقد ص ١٣٧ مج ١٠ ج ٣٨ ديسمبر ٢٠٠٠ م .

وقد أفاد علم لغة النص من مبادئ هذه العلوم وإجراءاتها عند التعامل مع النص، وهو تعامل لا يقف فقط عند ما يُعرف بنحو الجملة ووصف بنياتها ، وإنما يتعداه إلى ما هو أكثر من ذلك ، حيث الاهتمام " بالعمليات التي بواسطتها يتحقق استعمال اللغة الإنسانية " (١) ؛ لأن النص اللغوي عبارة عن " مجموع الإشارات النصية التي ترد في تفاعل اتصالي " (٢) مما يعني أن هناك سياقاً يرد النص فيه ، ويسهم في فهمه وتفسيره، وقد ظهر المنهج السياقي Contextual Approach على يد فيرث الذي أكد على الوظيفة الاجتماعية للغة، وجعل للسياق دوراً حاسماً في فهم النصوص وتحديد دلالات الألفاظ، وذلك ما اتفق عليه علماء اللسانيات المعاصرون؛ لأن علاقة الكلمة مع غيرها في النص هي التي تحدد معناها، كما " أن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة " (٣) ومن ثم فإن دراسة دلالات الكلمات تتطلب تحليلاً للسياقات التي ترد فيها (٤) وذاك ما سوف يدرسه البحث ضمن بابه الأول .

معايير النصية standards of textuality وتفصيلها :

ذهب الدكتور سعد مصلوح إلى أنه عند دراسة المعايير السبعة التي جعلها روبرت دي بو جراند ودريسler لنصية النص تبين أنه يمكن تقسيمها على النحو التالي :

١. ما يتصل بالنص وهما معيارا : السبك Cohesion والتلاحم Coherence

٢. ما يتصل بمستعملي النص ، سواء أكان منتجاً للنص ، أم مستمعاً ، وهما معيارا : القصد Intentionality ، والقبول Acceptability .

٣. ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص ، وذلك معايير : الإعلامية أو الإخبارية Informativity والمقامية Situationality ، ثم التناص Intertextuality (٥) :

١. السبك ، أو الترابط النحوي Cohesion :

يتعلق معيار السبك أو " التماسك والترابط النحوي بالطريقة التي يتم من خلالها ربط الدوال اللغوية في سلسلة متماسكة الحلقات بحيث يؤدي بعضها إلى بعض في سبيل إنتاج نص ذي مغزى أو هدف (٦) ، أو هو " يتعلق بكيفية ربط مكونات سطح النص ، أي المفردات ؛ إذ إنها تترابط بعضها ببعض من خلال علاقات وقواعد نحوية في المقام الأول (٧) ، وهو " يترتب على إجراءات

١ - روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء . ترجمة د/ تمام حسان ص ٦٧ عالم الكتب ١٩٩٨ . القاهرة .

٢ - فولفجانج هاينه مان و ديتير فيهفجر : مدخل إلى علم لغة النص . سابق . ص ٧ .

٣ - د/ أحمد مختار عمر : علم الدلالة ص ٦٨ . عالم الكتب . ط ٤ / ١٩٩٣ م . القاهرة .

٤ - السابق ص ٦٩ .

٥ - د/ سعد مصلوح : نحو أجرومية للنص الشعري : فصول ص ١٥٤ مج ١٠ ع ١ ، ٢ يوليو / ١٩٩١ م .

٦ - Kirsten Malmkjaer : The Linguistics Encyclopedia-p-٤٦٣

٧ - د/ سعيد حسن بحيري : اتجاهات لغوية معاصرة . سابق . ص ١٧٠ .

تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق ، بحيث يحقق لها الترابط الرصفي " (١) وإذا كانت المفردات أو العناصر السطحية تترايط من خلال القواعد النحوية ، فإنها " لا تشكل نصاً إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظاً بكيوننته واستمراريته ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي ، ويتحقق الاعتماد في شبكة هرمية ومتداخلة من الأنواع هي : الاعتماد داخل الجملة ، الاعتماد فيما بين الجمل ، الاعتماد في الفقرة أو المقطوعة الاعتماد فيما بين الفقرات أو المقطوعات ، الاعتماد في جملة النص " (٢) ، وتكفل وسائل الترابط النحوي المتنوعة للنص خاصية الامتداد الأفقي مما يوثق صلتها بخاصية الاستمرارية .

٢. الحبكة أو التماسك الدلالي : Coherence

إذا كان معيار السبك متعلقاً بسطح النص ، فإن معيار الحبكة أو التماسك الدلالي مرتبط ببنية العمق ، وهو " يختص بالاستمرارية المتحققة في عالم النص . . . الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم Concepts والعلاقات Relations الرابطة بين هذه المفاهيم " (٣) ويتمخض هذا الترابط الدلالي بين الأبنية النصية المختلفة عن " بنية دلالية كبرى متلاحمة الأجزاء منسجمة العناصر ، يُطلق عليها : بنية مضمونية / معرفية ، ويقصد بالمفهوم هنا البنية المعرفية التي تحقق الوحدة والتركيب " (٤) . أما العلاقات الرابطة بين المفاهيم ، فهي : السببية وتختص برصد الظواهر الرابطة بين المفردات والجمل ، والزمنية وهي تهتم برصد التغيرات الزمنية بين المفردات ، وبين الجمل ، وبيان أثر ذلك على البنية الكبرى للنص ، والإبدال التي يتم من خلالها إدراك القيمة اللغوية الناتجة عن استخدام الدوال اللغوية المرتبطة فيما بينها من خلال العلاقة الإبدالية ، والمقارنة التي تشير إلى ما بين التراكيب الجمالية من تغاير ، وأثر ذلك في بناء النص ، ثم التضمن الذي يشمل علاقات : الكل والجزء والملكية والإجمال والتفصيل .

٣. القصدية Intentionality :

أجمعت التعريفات التي وضعها العلماء للنص على دوره في عملية التواصل ، أي أن للمبدع هدفاً محدداً من نصه؛ ولذلك كانت القصدية، شرطاً أساسياً لكل أنواع التواصل ويرتبط القصد بمعيار: السبك والحبك ، وذاك ما يؤكد بوجراند من أن القصد " يتضمن موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قُصِدَ بها أن تكون نصاً يتمتع بالسبك والالتحام، وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها " (٥) ولا شك في أن حرص المبدع

١ - روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء ، تر / د/ تمام حسان . سابق . ص ١٠٣ .

٢ - د/ سعد مصلوح : نحو أجرومية للنص الشعري . سابق . ص ١٥٤ .

٣ - السابق . الصفحة نفسها .

٤ - د/ سعيد حسن بحيري : اتجاهات لغوية معاصرة . سابق . ص ١٧٣ .

٥ - روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء . سابق . ص ١٠٣ .

على إنتاج نصٍّ متماسك مترابط يجعله حريصًا وبالدرجة عينها على دوام التواصل مع المتلقي لهذا النص سواء أكان هذا المتلقي متخصصًا أم غير متخصص .

٤. المقبولية Acceptability :

وهي تتعلق بموقف المتلقي من النص ،أو " من أن يتوقع نصًّا مترابطًا ومتناسكًا ذا فائدة أو أهمية ؛ حتى يكتسب معرفة ،أو يُعنى بالمشاركة في إطار خطة أو تخطيط مشاركةٍ ما واضحة " (١) ، وهذا المعيار يضعنا أمام أطراف العملية الإبداعية الثلاثة: المبدع والمتلقي ، ثم النص الذي يحدد نوعه وسياقه الاجتماعي والثقافي مدى قبول المتلقي لهذا النص أو ذاك ، وإذا كانت هذه السياقات غير لغوية ، فإن لها دورًا كبيرًا في خاصية التواصل التي يقوم بها النص .

٥. الإخبارية / الإعلامية Informativity :

إن النص يحمل دلالة ما ، أو مجموعة من الدلالات التي يريد المبدع أن يوقف المتلقي عليها ، ولذلك كان من الحتم أن يوجد هذا المعيار من بين معايير النصية ، وهو وإن كانت تتداخل في توصيفه عوامل لغوية وأخرى غير لغوية ، فإنه يختص بنوع المعلومة التي يقدمها النص ، أو يريد أن يخبر بها ، ومدى التأثير الذي تتركه هذه المعلومة على المتلقي ، ثم أمر آخر يشير إليه معيار الإعلامية ، وهو مدى توقع المتلقي لعناصر النص ، ومعرفتها ، أو عدم معرفتها كما أن الإخبارية " تتعلق بتشكيل تيمة النص أو موضوعه ، إذ تُعد تيمة النص تكتيفًا أو تجريدًا لمضمونه، ويمكن أن يُنظر إلى وصف النشاط أو الحركة التي ينتجها النص باختصار المقاصد المعبر عنها لغويًا، وتجريدها أو تكتيفها بأنه عملية تشكيل لتيمة النص " (٢) .

٦. المقامية Situationality :

تُعدُّ المقامية أو الموقفية رابع المعايير الهامة التي تقوم عليها النصية ، وهي : السبك والحبك والقصدية ثم الموقفية التي تشير بشكل مباشر إلى أن النص أيًا كان نوعه لا يمكن أن يفهم إلا في ظل موقف ، أو سياق حدث فيه النص ، وهذا ما يشير إلى دور السياقات الحضارية والثقافية والاجتماعية التي برز في ظلها النص ، والتي تؤثر بدورها على البنية اللغوية والدلالية للنص ، كما يتم فيه رعاية حالة مستعملي اللغة الذين يتلقون هذا النص ، وأثر هذا التلقي على تحديد المعنى المراد منه ؛ لأن معنى العبارة إنما يتحدد باستعمال المتكلم للغة .

وللمقامية دورها في التواصل ؛ لأن " المنطوقات اللغوية تهدف في العادة إلى الإسهام في الاتصال والتفاعل الاجتماعي " (٣) مما يعني حضور كل السياقات الاجتماعية والثقافية والحضارية

١ - د/ سعيد حسن بحيري : اتجاهات لغوية معاصرة . سابق . ص ١٧٧ .

٢ - السابق ص ١٧٩ .

٣ - تون أ فان دايك : علم النص : ترجمة د/ سعيد حسن بحيري . سابق . ص ١١٤ .

المحيطة بالنص ؛ فقد " أدى توسيع المكون البراجماتي في عملية التحليل النصي إلى التركيز على الظروف ، والأحوال والملابسات التي تصاحب الحدث اللغوي وتقدير دورها في تشكيل البنية الدلالية للنص " (١) .

٧- التناص Intertextuality :

التناص مصطلح نقدي ، يشير إلى دلالات منها : التفاعل النصي ، تداخل النصوص ، المتعلقات النصية ، أو التعالق النصي ، وقد ولد المصطلح على يد جوليا كريستيفا عام ١٩٦٩ التي استنبطته من ميخائيل باختين في دراسته لدستوفسكي، حيث وضع تعددية الأصوات /البوليفونية ، والحوارية /الديالوج دون أن يستخدم مصطلح التناص ، وبعد ذلك احتضنته البنيوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية، وتفكيكية، من كتابات كريستيفا، و بارت، وتودوروف، وغيرهم ، على الرغم من أن بذوره كانت أقدم من ذلك، إذ ساد، في الماضي، إحساس عام بأن دراسة أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور في فلهم وحدهم ، لأن مثل هذه الدراسة لا تكفي لتحقيق المعرفة الكاملة ، ذلك أن معرفة الخلف ينبغي أن ترتبط بمعرفة السلف ، وأكثر المبدعين أصالة هو مَنْ كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة .

أما في النصوص الأدبية ، فـ "التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة " (٢) ، أو أنه " يتضمن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة ، سواء بوساطة أم بغير وساطة " (٣) ، وارتباط النص بنصوص أخرى لا يعني أن النص اللاحق صورة حرفية لسابقه ، أو أنه يعالج الدلالة ذاتها وإنما يشير هذا الارتباط إلى علاقات التأثير والتأثر بين النصوص بعضها والبعض الآخر ، وذلك من خلال توظيف بعض الدلالات الجزئية التي يتضمنها النص السابق في سياق النص اللاحق .

وليس شرطاً في التناص أن يكون بين نصوص لمنتجين مختلفين ؛ إذ قد يتناص المنتج الواحد مع نفسه ، أو مع نصوص قام هو بإنتاجها ، كما أن " التناص قد يقع دون وعي ، حيث يقع تشاكل أو تداخل بين الأبنية والدلالات في عقل منتج وذاكرته ، وقد يحدث بوعي كامل حيث يقصد منتج إلى استخدام معارف سابقة اتخذت أشكالاً ومظاهر مختلفة في صياغات جديدة ، وأبنية مضمونية ومعرفية واسعة ، ومعارف وقدرات خاصة للتعرف على أنواع التناص ، أو وجوده وتحليلها ، وتقدير قيمتها " (٤) .

١ - د/ سعيد حسن بحيري : اتجاهات لغوية معاصرة . سابق . ص ١٧٩ .

٢ - د/ محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص ص ١٢١ المركز الثقافي ط٣/١٩٩٢ بيروت .

٣ - روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء . سابق . ص ١٠٤ .

٤ - د/ سعيد حسن بحيري : اتجاهات لغوية معاصرة . سابق . ص ١٨٠ .

ثانيًا : تيار الصنعة :

حفل النقد العربي القديم بالبحث في الشعر وطبيعته وماهيته وأسس وأغراضه وبنائه وتكلم النقاد القدامى عن الكيفية التي يخرج عليها الشعر من أفواه الشعراء ، وشاعت عندهم قضية الإلهام في الشعر ، تلك القضية التي كانت تعني أن الشاعر إنما يقول قصيدته دون عناء يتكبد ، أو مشقة تتعثر معها خطاه ، ويصعب معها ما يقول ، وقد رأى العرب القدامى . الجاهليون . أن مرجعية ذلك الإلهام إنما تعود إلى الجن والشياطين ؛ فقد كانوا يعتقدون " أن الشاعر متصل بشيطان خاص به يلهمه الشعر " (١) وقد ذكر القرشي في كتاب الجمهرة تحت عنوان : ما حفظ عن الجن من الشعر ، أشعارًا لمشاهير شعراء العرب في الجاهلية ، وكانت عن طريق الجن الذين كانوا يصاحبون هؤلاء الشعراء (٢) .

وقد نبعت قضية الإلهام في الشعر ، وما يصحبها من العلاقة بين الشياطين والشعراء من فكرة الإبداع الذي يحوز إعجاب المتلقين ، وكأن ما يبدعه الشاعر أمر خارق للعادة كما أن الجن تُنسب إليها خوارق العادات ، وربما لأجل ذلك " أدرك النقاد العرب حقيقة ما يمتاز به الأديب المبدع من إلهام يتجلى فيما يبدع من أدب ، وفيما يوحي إليه من قول ، كما وصلوا إلى أن الإلهام أساس لابد أن يوجد لدى الأديب أولاً ، وإلا ضاعت محاولاته سدى ، وذهب ما يقوله عبثاً ، ولم يكن لقوله هذا الصدى الذي يرجعه الزمان ، وتردده جنابات الأرض في كل مكان " (٣) .

ولم تكن علاقة الشعراء بالشياطين والجن وفقاً على النقاد وحدهم؛ إذ قد تبارى الشعراء أنفسهم فيما بينهم مفاخرين بما لديهم من شياطين يوحون إليهم زخرف القول الذي يسحر العقول ، ويخلب الألباب ، ومن هؤلاء الشعراء . فيما ذهب الرواة . : عبيد بن الأبرص وبشر بن أبي خازم والكميت الأسدي والنابغة الذبياني وطرفة بن العبد وقيس بن الخطيم ، وأبو تمام والبحري والمنتبي (٤) ، وهؤلاء الشعراء الثلاثة المتأخرون من العصور الإسلامية ، مما يعني أن فكرة العلاقة بين الشعراء والشياطين أو الجن قد امتدت إلى العصور الإسلامية ، ولعل آية سورة الجن التي يقول فيها الله عز وجل على لسان الجن : ﴿ وَأَنَّهُ كَانَ رِجَالٌ مِّنَ الْإِنسِ يَعُوذُونَ بِرِجَالٍ مِّنَ الْجِنِّ فَزَادُوهُمْ رَهَقًا ﴾ [الجن ٦] تؤكد تلك العلاقة ، حيث إن الرجل . كما ذهب المفسرون . إذا أدركه الليل بالفقر ، أو الخلاء كان يقول : " أعوذ بسيد هذا الوادي ، أو بعزير هذا المكان من شر سفهاء قومه الجن ، فيبيت في جوار منهم حتى

١ - د/ إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العربي : نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ص ١٦ . ط ١٩٩٣م . دار الشروق . عمّان

٢ - ابن أبي الخطاب القرشي : جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام تحقيق د/محمد علي الهاشمي ١/١٦٥ ، ١٨٦ مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ١٤٠١/١٩٨١ .

٣ - د/ طه أبو كريشة : أصول النقد الأدبي ص ١٤٦ . ط ١٩٩٦م . لونجمان .

٤ - د/ إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب . السابق . ص ٢٠ ، ٢١ .

يصبح " (١) ، وهو الأمر الذي ظل مسيطراً على عقول الكثير من العرب ، حيث يتوجسون خيفة من الخلاء والأماكن الخربة .

ولم تكن قضية الإلهام الشعري ، وارتباطه بالجن والشياطين ، أو بقوى عليا أمراً مقصوراً على العرب وحدهم ، وإنما سبقهم إليه اليونانيون الذين جعلوا للشعر ولسائر الفنون تسع ربات يقمن بإلهام الشعراء والفنانين الشعر والفن ، وتلك فكرة تنطلق كذلك من الإيمان بأن الشعر والفن إبداع ، والإبداع مرتبط بقوة عليا ، قوة غير بشرية هي التي تقوم بعملية الإلهام ، وما يترتب عليه من الإبداع في الشعر والفن .

ولم يُعمم الرواة والنقاد علاقة الشعراء بالجن والشياطين على كل الشعراء ، بل إن هؤلاء الرواة قد سمّوا بعض الشعراء، وذكروا أسماء قرنائهم من الجن، وذلك أمر يلفت إلى أن ثمة طائفة أخرى من الشعراء لم تكن لهم علاقة بالجن والشياطين، وإنما كانوا يقولون الشعر عن طبع وقريحة شعرية بعيدة عن التماس العون من قوة أخرى، ووجود مثل هذه الطائفة من الشعراء استحضر على الساحة النقدية عند العرب التفرقة بين من يقولون الشعر عن إلهام، أو ارتجال ، ودون تأنُّ أو رويّة، ومن يقولونه ثم يعيدون النظر فيه بالتهذيب والتنقيح والتنقيف والتحكيك، وثارت قضية العلاقة بين الطبع والصنعة في الشعر، حيث ارتبط أولهما بالإلهام وانتفاء المشقة والعنت أو التكلف في قول الشعر، وأن " أصحابه يسيرون وفق عمود الشعر الموروث، فلا ينمقون، ولا يتأنقون، ولا يتكلفون ولا يُغريون " (٢) .

بينما ارتبط ثانيهما بالمشقة والتكلف والمعاناة، وأن " أصحابه كانوا ينحرفون عن هذا العمود إلى التتميق والتأنق، أو إلى الإغراب والتكلف " (٣) وهذا ابن قتيبة يقسم الشعراء إلى متكلف ومطبوع، ويقول عن الشاعر المتكلف: " هو الذي قوم شعره بالتقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة " (٤) ويبدو أن التقويم والتنقيف والتنقيح إنما يكون بعد قول الشعر، وليس أثناءه، ومن ثمة يبدو هذا الفريق من الشعراء كالسابق في عملية الإلهام، أو الارتجال، ولكنه ارتجال مصحوب برغبة الوصول إلى أقصى حالات الجودة التي ترضي الشاعر، قبل أن تحوز إعجاب المتلقي، وذلك ما أشار إليه الجاحظ بقوله : " ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا / تائما وزمنا طويلا، يردد فيها نظره ويُجبل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه؛ اتهاماً لعقله، وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زمائماً على رأيه ورأيه عياراً على شعره؛ إشفاقاً على أدبه، وإحرازاً لما خوله الله من نعمته " (٥) .

١ - تفسير الفخر الرازي . التفسير الكبير ومفاتيح الغيب . ١٥٦/٣٠ ط ١٤٠٥/١٩٨٥م دار الفكر .

٢ - د/ شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ٧٠ ط ١٩٧٨م دار المعارف .

٣ - السابق الصفحة نفسها .

٤ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء تحقيق أحمد محمد شاكر ٧٨/١ دار المعارف ١٩٨٢م .

٥ - الجاحظ : البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون ٩/٢ ط ١٤٠٥/١٩٨٥م . الخانجي . القاهرة .

ويؤكد ابن قتيبة أن التكلف والجهد ، إنما يكون بعد النظم ، وليس أثناءه عند تعريفه الشعر المتكلف بقوله : " والمتكلف من الشعر ، وإن كان جيداً محكماً ، فليس به خفاء على ذوي العلم ؛ لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكير ، وشدة العناء ، ورشح الجبين وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه " (١) وهو بذلك يلفت إلى الحالة النفسية التي يكون عليها صاحب هذا الشعر المتكلف بعد الفراغ من نظمه ، كما يلفت إلى طريقته في النظم حيث كثرة الضرورات والحذف والزيادة .

بيد أن حديثه عن المطبوع من الشعراء يؤكد على المفارقة بينه وبين المتكلف منهم، وأن هذا الأخير إنما ينظم شعره عن تصنع وتكلف، أما المطبوع فهو " من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم، ولم يتزحر " (٢) وهو يشير إلى ما في شعر المطبوعين من السبك والتلاحم سواء أكان ذلك في البيت الواحد، أو في القصيدة كلها، مما يعني رضا هؤلاء المطبوعين عن شعرهم الذي يملكون ناصيته ، ويقدرّون على قياد قوافيه .

لقد كان رواة الشعر أسبق من نقاده في إدراك قضية الطبع وما تشير إليه من دلالات السهولة واليسر وطواعية الشعر الذي يخرج من أفواههم أول ما يخرج تام الخلق مستويًا على سوقه دون أدنى عناء أو مشقة ، وأدركوا بالمثل قضية الصنعة ، وما تستدعيه عند صاحبها من التكلف والمشقة والجهد ، فهذا الأصمعي يقول فيما يرويه الجاحظ في بيانه : " زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر؛ لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكذلك كل من جود في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة ، وكان يُقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً، وتنتال عليهم الألفاظ انثيالاً " (٣) وما تأتي المعاني سهواً رهواً، وانثيال الألفاظ انثيالاً، إلا صورة من صور البديهة الحاضرة، والارتجال الذي ينم عن قريحة شعرية ملهمة تبعد بصاحبها عن أن يراجع شعره وينقحه ويهذبه ويثقفه ، وبذلك نجد الجاحظ يذم التكلف والتصنع الذي ينصرف إلى قهر النفس على قول الشعر مع إعمال العقل وكده . برغم تأكيده في كتاب الحيوان على ضرورة مراجعة العمل الأدبي (٤) ؛ إذ كل ذلك يفارق المطبوع من الشعراء .

١ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء . سابق . ٨٨ / ١ .

٢ - السابق ٩٠ / ١ ، قوله : يتزحر من الزحير وهو إخراج الصوت أو النفس بأنين عند عمل أو شدة ، ونفي التزحر عند ابن قتيبة فيه إشارة إلى سهولة عمل المطبوعين من الشعراء مما يدخلهم في حيز الطبع البعيد عن التفتيح والتعذيب .

٣ - الجاحظ : البيان والتبيين . سابق . ١٣ / ٢ .

٤ - الجاحظ : الحيوان تحقيق عبد السلام هارون ٨٨ / ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٤ م .

وذم التكلف بهذا المعنى الذي وجدناه عند الأصمعي وابن قتيبة نجده عند القاضي الجرجاني حيث يقول : " ومع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نفرة ، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة " (١) وهو مذهب ابن سنان الذي يوصي كلاً من الكاتب والشاعر بقوله: " والوصية لهما ترك التكلف ، والاسترسال مع الطبع " (٢) وذمه ابن الأثير في تفرقة بين المتكلف والمطبوع ، عند حديثه عن لزوميات أبي العلاء المعري " وأما المتكلف ، فهو الذي يأتي بالفكرة والروية ، وذلك أن ينضى الخاطر في طلبه ، ويُبعث على تتبعه واقتفاء أثره ، وغير المتكلف يأتي مستريحاً من ذلك كله ، وهو أن يكون الشاعر في نظم قصيدته ، أو الخطيب أو الكاتب في إنشاء خطبته أو كتابته ، فبينما هو كذلك إذا سنع له نوع من هذه الأنواع بالاتفاق لا بالسعي والطلب " (٣) .

وقد ميز الباقلاني بين الطبع والصنعة ، وهو يتحدث عن دور الكلام في تحديد مكانة صاحبه بين الرفعة والحنة ، وقد مثل لذلك بأمثلة من شعر الغزل والحرب والفخر ، وخلص إلى أن " الشيء إذا صدر من أهله ، وبدا من أصله ، وانتسب إلى ذويه ، سلم في نفسه وبانت فخامته وشوهد أثر الاستحقاق فيه ، وإذا صدر من متكلف وبدا من متصنع ، بان أثر الغربة عليه ، وظهرت مخايل الاستيحاء فيه ، وعرف شمائل التحير منه " (٤) وهو ينطلق في ذلك من التمييز بين صدق الرغبة في النظم وانعدامها ، وحمل النفس عليه حملاً ؛ لأن ذلك آية من آيات التكلف الذي يُعرفه أبو هلال العسكري بأنه " طلب الشيء بصعوبة للجهل بطرائق طلبه بالسهولة ، فالكلام إذا جُمع وطُلب بتعب وجهد ، وتوَلَّت ألفاظه من بُعدٍ فهو متكلف " (٥) والمتكلف مذموم لأن الكلام " إذا خرج في غير تكلفٍ وكدٍّ وشدة تفكرٍ وتعملٍ كان سلساً سهلاً ، وكان له ماءٌ ورواء ورقراق ، وعليه فِرْد لا يكون لغيره مما عسر بروزه ، واستكره خروجه " (٦) ؛ لأن في ذلك ما فيه من التعب والمشقة التي لا تنم عن بديهة .

ويبدو أن هؤلاء النقاد الذين نظروا إلى التكلف هذه النظرة قد خلطوا بين مراجعة العمل الأدبي بمعنى تنقيحه وتهذيبه ، وبين المجاهدة والمعاناة في إبرازه وإخراجه ، فأطلقوا على كلٍّ منهما اسم التكلف ، غير مدركين أن كل عمل أدبي لابد فيه من مراجعة وتنقيح وتعديل حتى يخرج بصورة مرضية " (٧) من شأنها أن تحوز إعجاب صاحبها ، ورضاء نفسه أولاً قبل أن تنال إعجاب المستمع أو المتلقي ، ومن ثمة فالشعر أشبه ما يكون بمعركة إبداعية بين الشاعر وأدوات فنه ، فيها من

١ - القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتني وخصومه ، تصحيح أحمد الزين ص ٢٤ مكتبة محمد علي صبيح د . ت .

٢ - ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، تصحيح عبد المتعال الصعيدي ص ٢٨٢ . مكتبة محمد علي صبيح ١٩٦٩م .

٣ - ابن الأثير : المثل السائر تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ٢٦٩/١ المكتبة العصرية ١٩٩٥م .

٤ - الباقلاني : إعجاز القرآن تحقيق السيد أحمد صقر ص ٢٧٩ ، ٢٨٠ ط ٤/١٩٧٧م دار المعارف .

٥ - العسكري : الصناعتين تحقيق علي محمد البجاوي وصاحبه ص ٥٠ ط ٢/دار الفكر العربي .

٦ - السابق ص ١٧٧ ، والفرند : وشي السيف ، وجوهره وماؤه الذي يجري فيه .

٧ - د / طه أبو كريشة : أصول النقد الأدبي . سابق . ص ١٩٠

المعاناة ما لا ينكره أحد ، و " الشاعر الحق يفتش عن الكلام بكل ما يومئ إليه هذا التعبير من محاسبة الذات، ومراجعة الوسائل، أما أصحاب الطريق السهل، فيقنعون بالإغارة على أسلاب هذه المعركة الإبداعية " (١) ومثل هذا الشاعر الذي يفتش عن الكلام الملائم سوف " ينتهي إلى الإجابة بعد البحث والدرس، وبعد التحقيق والتمحيص، وبعد الاجتهاد الطويل في اختيار الجيد، وإسقاط الرديء، ثم الاجتهاد الطويل بعد ذلك في اختيار أجود الجيد، وإسقاط ما عداه، وهو رقيب نفسه قبل أن يراقبه غيره، وهو ناقد فنه قبل أن ينقده غيره " (٢) .

وعلى هذا النحو ندرك أن الصنعة التي يراد بها التهذيب والتنقيح وامتحان القريحة ، والاقتدار على النظم ، ليست مذمومة ، بل إنها لأمر لم يتخرج الشعراء من الاعتراف به ، فهذا زهير بن أبي سلمى وهو من كبار فحول شعراء العربية يسمي قصائده الحوليات ؛ لأنه كان يدعها عنده حولاً كاملاً لا يذيعها بين الناس إلا بعد أن تقرر عينه بها ، وتطمئن نفسه إلى جودتها ، وهذا الحطيئة وهو من الفحول يقول : " خير الشعر الحولي المحكك " (٣) والتحكك يعني مراجعة القصيدة مرة بعد مرة ؛ لإزالة ما بها من الغث القبيح والثرث الفاسد . وهذا كعب ابن زهير يُزهي شعره وشعر الحطيئة ؛ لأنهما يثقفانه ويهذبانه وينقحانه ويتنخلانه ، فيقول (٤) :

فَمَنْ لِلْقَوَافِي شَانَهَا مَنْ يَحْكُمُهَا إِذَا مَا ثَوَى كَعْبٌ وَغَوَّرَ جَرَوُلُ
يَقُولُ فَلَا يَغْيَا بِشَيْءٍ يَقُولُهُ وَمِنْ قَائِلِيهَا مَنْ يُسِيءُ وَيَعْمَلُ
يُقَوِّمُهَا حَتَّى تَقُومَ مُتَوْنُهَا فَيَقْصُرُ عَنْهَا كُلُّ مَا يَتَمَثَّلُ
كَفَيْتُكَ لَا تُلْقَى مِنَ النَّاسِ شَاعِرًا تَتَخَّلَّ مِنْهَا مِثْلَمَا أَتَتْخَلُّ

وهو يشير إلى أن الكثيرين من الشعراء يصنعون قصائدهم ويحكونها مثلما يفعل هو والحطيئة ولكنهم لا يأتون مثلما يصنعان ويحويان، بل إنه ليؤكد في البيت الأخير أنه ليس ثمة شاعر يصنع صنيعهما؛ إذ " يتنخلان شعرهما ويأخذانه بالثقاف والتنقيح، ويجمعان له كل ما يمكن من وسائل التجويد والتحبير " (٥) .

ولم يكن الاعتراف بالصنعة، والزهو بها بالأمر المشين لدى أمثال هؤلاء الشعراء؛ إذ كانوا يدركون صعوبة الفن الذي يبدعونه، وحاجته مع هذه الصعوبة إلى المعاناة والتنقيف والتنقيح، دون خجل أو تخرج من مثل هذه المراجعة المرة بعد المرة فالفن معاناة، والإبداع الشعري حالة تجمع إلى

١ - د/ محمد فتوح أحمد : شعر المتنبي : قراءة أخرى ص ٣٢ ط ١٩٨٨م دار المعارف .

٢ - د/ طه حسين : حديث الأربعاء . سابق . ١٣٨/١ .

٣ - الجاحظ : البيان والتبيين . سابق . ١٢، ١٣ .

٤ - كعب بن زهير : ديوانه تحقيق د/ عمر الطباع ص ٤٣ - دار الأرقم - بيروت - ١٩٩٤م .

٥ - د/ شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي . سابق . ص ٢٤ .

المعاناة الصعوبة على المبدعين، فما بالنا بمن يتكلف هذه الحالة؟! وهذا الحطيئة وهو الفحل يعترف بما للشعر من صعوبة، ويُعد منال خاصة على من لا يُحسنونه (١) :

فَالشَّعْرُ صَعْبٌ وَطَوِيلٌ سُلْمُهُ
إِذَا ارْتَقَى فِيهِ الَّذِي لَا يَعْلَمُهُ
زَلَّتْ بِهِ إِلَى الْحَضِيضِ قَدَمُهُ
وَالشَّعْرُ لَا يَسْتَطِيعُهُ مَنْ يَظْلِمُهُ
يُرِيدُ أَنْ يُغْرِبَهُ فَيُعْجِمُهُ

وهذا عدي بن الرقاع يقول موضحاً كيف يسهر الليل يجمع بين أبيات قصيدة أنشدها ليقومها ويهذبها مثلما يفعل صانع الرمح عندما يسوي رماحه (٢) :

وَقَصِيدَةٍ قَدْ بَتُّ أَجْمَعُ بَيْنَهَا حَتَّى أَقْوَمَ مِيلَهَا وَسِنَادَهَا
نَظَرَ الْمُتَقَفِّ فِي كُغُوبِ قَنَاتِهِ حَتَّى يُقِيمَ ثِقَافَهُ مُنَادَهَا

وكذلك نجد سويد بن كراع لا يخجل من تنقيف قصائده وتهذيبها مردداً فيها نظره الحول الكامل ، كأنما يصيد سرباً من الوحش [طويل] (٣) :

أَبَيْتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَافِي كَأَنَّمَا أَصَادِي بِهَا سِرْبًا مِنَ الْوَحْشِ نَزَعَا
أَكَالَتْهَا حَتَّى أُعْرِسَ بَعْدَمَا يَكُونُ سُحَيْرٌ أَوْ بُعِيدُ فَأَهْجَعَا
إِذَا خِفْتُ أَنْ تُرَوِّى عَلَيَّ رَدْدُهَا وَرَاءَ التَّرَاقِي خَشْيَةً أَنْ تَطْلَعَا
وَجَشْمَنِي خَوْفُ ابْنِ عَفَانَ رَدَّهَا فَتَقَفَّتْهَا حَوْلًا جَرِيدًا وَمَرْبَعَا
وَقَدْ كَانَ فِي نَفْسِي عَلَيْهَا زِيَادَةٌ فَلَمْ أَرَ إِلَّا أَنْ أُطِيعَ وَأَسْمَعَا

والأمر ذاته . استحسان التنقيح والتهذيب والمراجعة . نجده عند غير واحد من النقاد العرب، فابن طباطبا العلوي يقول عن صناعة الشعر: " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعدَّ له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه،

١ - الحطيئة : ديوانه برواية وشرح ابن السكيت تحقيق د/ نعمان محمد أمين طه ص ٢٩١ ط ١٩٨٧م - الخانجي .
٢ - البيتان ذكرهما ابن قتيبة في موضعين من الشعر والشعراء هما ص ٧٨ ، ٦١٩ ، وذكرهما المرزباني في الموشح تحقيق محمد علي البجاوي ص ٢ فيها أبيات لعدد من الشعراء كانوا يُعنون بتهذيب شعرهم انظر ص ٣ نهضة مصر ، وانظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ٣٦ .
٣ - الأبيات من قصيدة قالها في الاعتذار إلى سعيد بن عثمان بن عفان رضي الله عنهما كما ورد في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ٣٤٩/١٢ دار الثقافة . بيروت ١٩٥٨م ، وفي الشعر والشعراء لابن قتيبة ٧٨/١ ، أصادي : أخاثل ، أكالتها : أردد فيها نظري ، أعرس : أنزل آخر الليل جريدًا : تأمًا .

والوزن الذي يسلس له القول عليه" (١) ولا يقنع بهذا الإعداد الذي يشمل الشكل والمضمون ، وإنما ينصح الشاعر بإثبات كل بيت يأتيه دون تنسيق أو ترتيب ، حتى يتوقف ما يأتيه ، وعندها " يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ، ونتجته فكرته ، فيستقصي انتقاده ، ويرمّ ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت ، أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله " (٢) .

ونجد أبا هلال العسكري بعد أن ينصح باستحضار المعاني في الفكر وإخطارها في القلب وتخثير الوزن والقافية واللفظ الملائم للمعنى يقول : " فإذا عملت القصيدة ، فهدبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ورث ورذل ، والاقتصار على ما حسن وفخم ، بإبدال حرفٍ منها بآخر أجود منه حتى تستوي أجزاؤها ، وتتضارع هوداها وأعجازها " (٣) .

والى مثل ذلك ذهب ابن خلدون بعد حديثه عن كيفية عمل الشعر ، وإحكام صنعته وشروط ذلك ، ومنها حفظ الكثير من أشعار المجودين من الشعراء المتقدمين والرواية عنهم ، ثم نسيان ذلك المحفوظ بالجملة ، ومحاولة النظم بعد تمام النسيان ، مع تحديد قافية شعره ، وتخثير الأوقات الملائمة للنظم ؛ لأن للشعر أوقاتاً يجيء فيها ، ثم " إذا سمح خاطر بالبيت ولم يناسب الذي عنده ، فليتركه إلى موضعه الأليق به ، فإن كل بيت مستقل بنفسه ، ولم تبق إلا المناسبة فليتخير فيها كما يشاء ، وليراجع شعره بعد الخلاص منه بالتنقيح والنقد ولا يضنّ به على الترك إذا لم يبلغ الإجابة ، فإن الإنسان مفتون بشعره ؛ إذ هو نبات فكره ، واختراع قريحته " (٤) .

وقد ذهب حازم القرطاجني إلى أن الشاعر يحتاج إلى وجود ثلاث قوى في نفسه حتى يتمكن من قول الشعر ، وذلك حيث يقول : " و لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة " (٥) وإذا كانت القوة الحافظة مختصة بخيالات الفكر وهي ما يمكن تسميته بالذاكرة الواعية التي تختزن الصور والمعاني حتى يتم استدعاؤها عند قول الشعر في أي غرض ، وإذا كانت القوة المائزة مختصة بالتمييز بين ما يلائم النظم و ما لا يلائمه ، وبين ما يصح وما لا يصح منه ، فإن " القوة الصانعة هي التي تتولى العمل في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظامية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض ، والتدرج من بعضها إلى بعض ، وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة " (٦) .

١ - ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر تحقيق د/ محمد زغلول سلام ص ٤٣ . ط ١٩٨٤/٣ م . منشأة المعارف .

٢ - السابق . الصفحة نفسها .

٣ - أبو هلال العسكري : الصناعتين . سابق . ص ١٥٧ .

٤ - ابن خلدون : المقدمة . سابق . ص ٥٧٤ ، ٥٧٥ .

٥ - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . سابق . ص ٤٢ .

٦ - السابق ص ٤٣ .

ووصف هذه القوة بالصناعة، والشعر بالصناعة دال على أنها تصنعه ، وهي تقوم بهذه الصناعة بعد أن يمر الشعر بمرحلتين: الأولى :الحفظ والاستظهار لما في الذاكرة الواعية من مخزون فكري وخيالي، والثانية: التأليف بين أجزاء هذا المخزون، وهو تأليف مصحوب بعملية التمييز التي تقوم بها القوة المائزة، ثم مرحلة التصنيع التي تقوم بها القوة الصانعة .

ويخلص البحث مما سبق إلى أن الصناعة قد كانت تياراً شعرياً، أو اتجاهًا فنياً في النظم الشعري لم ينكره من ذمه واستهجنه، وأكدته من استحسنته من النقاد العرب، ويبدو أنه قد كان حقيقة واقعة أمام الطرفين كليهما؛ ولذلك راح كل منهم يضع أمام الشعراء بعضاً من الصفات التي ينبغي وجودها في النص؛ بغية الوصول به إلى الجودة التي يصبو إليها الشاعر، وينتظرها منه الناقد والقارئ على حد سواء، ومن ثمة قال قدامة بن جعفر: " ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يُصنع ويُعمل بها على غاية التجويد والكمال ٠٠٠ كان الشعر أيضاً إذ كان جارياً على سبيل سائر الصناعات مقصوداً فيه وفي ما يُحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد، فكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته " (١) ؛ ولذلك فقد راح قدامة يضع أمام الشاعر أهم النعوت التي يجب توافرها في صنعة؛ حتى يصل إلى مرحلة الجودة التي يأملها، ولهذه الجودة عنده أربعة محاور هي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، ثم ائتلاف الوزن مع القافية (٢) .

وشرع قدامة في وضع النعوت التي يقوم بها كل محور من هذه المحاور ،وأولها نعوت اللفظ الذي يجب " أن يكون سهلاً مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة " (٣) ويدل قوله : سهل مخارج الحروف من مواضعها على عنايته بالأصوات التي تتألف منها الكلمة، وحتى تكون الكلمة فصيحة لا بد " أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج ٠٠ وعلة هذا واضحة، وهي أن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، ولا شك أن الألوان المتباينة إذا جُمعت ، كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ؛ ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة ؛ لقرب ما بينه وبين الأصفر، وبُعد ما بينه وبين الأسود " (٤) ولم يقصر ابن سنان حسن اللفظة وفصاحتها على تباعد مخارج حروفها وحده ، وإنما يضيف إليه ما " يقع في التأليف ، ويعرض في المزاج كما يتفق في بعض النقوش " (٥) .

والعناية بالأصوات وحسن تأليفها، ودورها في فصاحة الكلمة نجده عند الرازي في "نهاية الإيجاز" وهو ينقل كلام الرمانى عن مخارج الحروف، وما يحسن اجتماعها منها، وما يقبح تجاوره، ثم

١ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى ص ١٨ ط ١٩٧٨م مكتبة الخانجي .

٢ - السابق ص ١٥٠ - ١٦٧ .

٣ - السابق ص ٢٨ .

٤ - ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة . سابق . ص ٥٤ .

٥ - السابق ص ٩٧ .

يعلق على ذلك بقوله: " وهذه الاعتبارات لابد من مراعاتها ليكون الكلام سلساً علّ الأسلات عذباً على العذبات، وهي كالشرط للفصاحة والبلاغة " (١) .

ويربط الجاحظ بين اللفظة والمعنى الذي تؤديه ، بحيث تكون بينهما أصرة قوية إذ لابد للفظ من مشاكلة المعنى والإعراب عن الفحوى ، والبعد عن سماجة الاستكراه ، وفساد التكلف بقوله : " ومتى كان اللفظ أيضاً كريماً في نفسه ، متخيراً من جنسه ، وكان سليماً من الفضول ، بريئاً من التعقيد ، حُبّبَ إلى النفوس ، واتصل بالأذهان ، والتحم بالعقول " (٢) ، ولعل سلامة اللفظ من الفضول قد كان دافعاً حداً بابن قتيبة إلى أن يعيب بيت الأعشى الذي يقول فيه :

وَقَدْ عَدَوْتُ إِلَى الْخَانُوتِ يَتْبَغِي شَاوٍ مِثْلُ شُلُولٍ شُلْشَلٍ شَوْلٍ

فهو يعلق عليه بقوله : " وهذه الألفاظ الأربعة في معنى واحد، وكان قد يستغني بأحدها عن جميعها " (٣) وإن كان النقد الحديث لا يرى في البيت عيباً من خلال النظر إلى القيمة الإيحائية للأصوات، فالأعشى " قد نجح بأصوات الشين الستة. وتوصف الشين بأنها صوت التفشي . أن يحكي مشية تابعه المنطلقة المتراقصة، وكأنه يصطنع السُّكْرَ ويتكلف النشوة قبل وقوعها " (٤) ، ونظر البعض إلى مراد الشاعر، وأن البيت " ليس فيه إسفاف، وأيُّ إسفاف في أن يتفكه الشاعر ويكون في شعره مداعباً، فالأعشى لم يقصد بهذا البيت إلا مجرد التفكّه والدعابة " (٥) .

وذمّ يحيى بن حمزة العلوي في كتاب الطراز تكرار الحروف وتقارب مخرجها لما له من ثقل على النفس ، ونزول عن الفصاحة ، وعيب في البلاغة ، وهو يعلق على هذا البيت :

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرِ وَلَيْسَ قُرْبُ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

بقوله : " فهذه القافات والراءات من الأحرف قد تكررت ، وتقاربت ، فأكسبت الكلام ثقلًا وركة تبعد به عن الفصاحة ، وتتنأى لأجله عن البلاغة " (٦) .

وفي التراث النقدي العربي يجد الباحث عددًا من النعوت الخاصة بفصاحة اللفظة يضعها النقاد بين يدي مَنْ يريد حسن النظم، وفصاحة الكلم، وهذه النعوت هي: العذوبة والجزالة والسهولة والرصانة مع السلاسة والنصاعة والرونق والطلاوة (٧) واجتماع هذه النعوت في اللفظة يدل على جودة جودة اللفظة وعربيتها، وفصاحتها، وإلى ما لها من أثر في المتلقي مهما كان المعنى الذي تؤديه دونها

١ - الرازي : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز تحقيق د/ سعد سليمان حمودة ص ٥٤ دار المعرفة الجامعية ٢٠٠٣م .

٢ - الجاحظ : البيان والتبيين . سابق . ٨/٢ .

٣ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء . سابق . ٧١/١ .

٤ - د/ محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوب ص ١٨ ط ١٩٨٨م دار المعارف .

٥ - عباس عجلان : عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى ص ٨٢ دار المعارف ١٩٨١م نقلاً عن كتاب : أساليب الصناعة

في شعر الخمر بين الأعشى والجاهليين للدكتور محمد محمد حسين ص ٤٦ .

٦ - يحيى بن حمزة العلوي : الطراز . سابق . ٥٢/٣ .

٧ - أبو هلال العسكري : الصناعتين . سابق . ص ٧١ .

في الجودة؛ لأن " المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحسن السبك، وصحة التأليف " (١) الذي ينقضه ما يوجد في الكلام من الوحشي الغريب . كما ذهب ابن سنان . ولذلك قال الجاحظ: " وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً وساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً، إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً " (٢) وما وصف عمر بن الخطاب . رضي الله عنه . لزهير بن أبي سلمى بأنه " لا يُعاضل بين الكلام، ولا ينتبع وحشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه " (٣) إلا صورة من صور الإقبال على اللفظ القريب، والنفور من اللفظ الغريب البعيد، فالمعاطلة بين الكلام تشير إلى ما فيه من تعقيد وموالاتة تصل به إلى حد الغموض، والوحشيّ أو الحوشيّ من الكلام هو الغريب .

وأما الوزن ، وهو العنصر الثاني الذي تقوم عليه صناعة الشعر ، فقد وجدنا قدامة يلفت الشعراء إلى الصورة المقبولة التي تكون عليها أوزانهم ، وهي أن تكون سهلة العروض مشتملة على الترصيع وهو " أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع ، أو شبيه به ، أو من جنس واحد في التصريف " (٤) ، وقد سبق قول ابن طباطبا لمن رام صناعة الشعر ، وهمّ بعمل قصيدة أن عليه أولاً إحضار المعنى في الفكر ، ثم نثره بتخير الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه ، ثم عليه أن يتخير " الوزن الذي يسلس له القول عليه " (٥) .

وتخير الوزن يقتضي المعرفة التامة به وباستخداماته وبكل الأحوال التي يكون عليها من الزحافات والعلل والقوافي وأحوالها ، وكل ذلك يعني أن التعرف على الأوزان إنما هو صورة من صور الصنعة الشعرية التي قد يكون صاحبها متكلفاً أو غير متكلف ، ولقد ذكر ابن رشيق القيرواني الوزن وأهميته ومكانته في صنعة الشعر ، والزحافات والعلل ، وكل ما يتعلق به ، ثم ختم كلامه هذا بقوله : " وقد ذكرت ما يليق ذكره بهذا الموضوع ؛ ليعرفه المتكلم إن شاء غير متكلف به شعراً ، إلا ما ساعده عليه الطبع ، وصحّ له فيه الذوق " (٦) .

وتسلمنا إشارة قدامة إلى أهمية اشتمال الوزن على الترصيع، إلى دور البديع في صناعة الشعر، وقد ارتبط البديع بقضية الطبع والتكلف ارتباطاً شديداً خاصة في حالة الإكثار منه، ومن محسناته بحيث عُدَّ الإكثار منه دليلاً على التكلف والعمل، وخاصة في عصور الضعف الأدبي، حيث صار البديع غاية يلهث وراءها ضعاف القريحة من الشعراء، برغم أنه وسيلة من وسائل تحسين الصياغة الشعرية؛ ولأنه وسيلة للتجويد والتحسين، " فإنها تظل مقبولة ما دامت لم تتحول إلى غاية،

١ - ابن رشيق القيرواني : العمدة تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ١٢٧/١ ط ١٩٨١م - دار الجيل - بيروت .

٢ - الجاحظ : البيان والتبيين . سابق . ١٤٤/١ ، وانظر : سر الفصاحة لابن سنان ص ٩٧ .

٣ - ابن سلام الجهمي : طبقات فحول الشعراء . سابق . ٦٣/١ .

٤ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر . سابق . ص ٤٠ .

٥ - ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر . سابق . ص ٤٣ .

٦ - ابن رشيق القيرواني : العمدة . سابق . ١٥٠ ، ١٥١ .

فإذا تحولت، فإن التصنع والتكلف حينئذ هو الذي يملئ لا الطبع، ومن ثم يفتقد الجمال الطبيعي ليحل الجمال المصنوع، مما لا يدني النفوس نحوه، ولا القلوب إليه " (١) .

كما ارتبط درس البديع ومحسناته وأنواعها بالبحث في مسائل الإعجاز القرآني، وخاصة السجع الذي انقسم العلماء والمتكلمون حوله ما بين مؤيد لاشتمال القرآن الكريم عليه، و معارض ينفي وجوده في القرآن؛ رغبة في تنزيه آياته الكريمة من أن تشابه كلام البشر (٢) ، وفريق ثالث توسط بين هؤلاء وأولئك، وذهب إلى التفرقة بين المتكلف وغير المتكلف من السجع الذي يكون مذموماً متكلفاً إذا تبع المعنى فيه اللفظ، أما أن يتبع اللفظ فيه المعنى، أو أن يكون المعنى هو الذي يستدعيه، فذلك هو السجع غير المتكلف، وهو ما وجد في القرآن الكريم، ولقد قال الإمام عبد القاهر الجرجاني عن البديع عامة، والسجع والتجنيس بصفة خاصة : " وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساقه نحوه " (٣) وغير المقبول أو المستحسن من السجع أو التجنيس ما كان غير ذلك .

أما من حيث الخيال والتصوير والمجاز ، فقد وجدنا النقاد القدامى يلتفتون إلى أهميتها من النص الشعري ومكانتها التي بدت مع قولة الجاحظ وهو يفرق بين اللفظ والمعنى : " إنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير " (٤) وهي مكانة تدل على أهمية التصوير في نقل المعنى والعاطفة إلى المتلقي ، وقد عرف النقاد العرب الخيال ، ودرسوه " في أبواب المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة المبنية عليه ، والكناية ، وجميعها مبنية على تداعي المعاني " (٥) ورأوا أن الكلام المتكئ على الخيال ذو روعة وتأثير في النفوس من نظيره المتكئ على الحقيقة ، وقد قال ابن رشيق القيرواني عن المجاز : " والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة ، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع " (٦) ، وانشغرت دراستهم للمجاز والخيال " في أبواب الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل " (٧) .

وفي دراستهم لهذه الألوان الخيالية وجدناهم بين أمرين : أولهما استحسان نماذج شعرية لكل نوع منها مع تبيان سبب الاستحسان ، واستهجان نماذج منها وبيان سبب ذلك أيضاً ، ووضع ذلك كله أمام الشعراء حتى يصلوا بفنهم وصنعتهم إلى الغاية المرجوة وهي التجويد الذي هو غاية كل صناعة كما سبق من قول قدامة بن حعفر الذي آلى على نفسه أن يضع أمام الشعراء وأصحاب صنعتهم ما يصل بهم إلى غايته ، فحدد مفهوم التشبيه ونوعته وأنواعه ، وأبها أحسن وقعاً وأجود في التعبير عن

١ - د/ طه أبو كريشة : أصول النقد الأدبي . سابق . ص ٢٠٧ .

٢ - الباقلائي : إعجاز القرآن . سابق . ص ٥٧ ، ٦٢ .

٣ - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة : تعليق محمد رشيد رضا ص ٧ مكتبة محمد علي صبيح ط ١٩٥٩

٤ - الجاحظ : الحيوان تحقيق عبد السلام هارون . سابق . ١٣١/٣ .

٥ - د/ أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب ص ٥٠٩ . نهضة مصر ١٩٩٦ م .

٦ - ابن رشيق : العمدة . سابق . ٢٦٦/١ .

٧ - د/ أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب . السابق . ص ٥١٢ .

المعنى (١) وعرض ابن طباطبا العلوي لطريقة العرب في التشبيه ؛ بغية أن يسير على هدي منها كل من يروم صناعة الشعر ، ولن يستقيم له ذلك إلا بأن يفيء إلى أشعار العرب قراءة وسماعاً ورواية ، وإذا عثر على تشبيه لا يتقبله ، أو حكاية يستغربها ، فليعتمد إلى البحث والتتقيب عن معناه حتى يحصل على العلة من التصوير (٢) .

وكما أن للعرب طريقة في التشبيه لا بد أن يسير على سننها الشعراء ، فالأمر كذلك في الاستعارة ، فقد ذم الأمدى أبا تمام في استعاراته التي خرج فيها عن سنة العرب وطريقتها ، فقد استخدم بعض الاستعارات في غير ما وضعت له ، " وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا تقة بالشئ الذي استعيرت له وملائمة لمعناه " (٣) ، كما ذكر القاضي الجرجاني في **الوساطة** الاستعارة وحدودها وما تصلح به وذلك في قوله : " وإنما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة ، فجعلت مكان غيرها ، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر " (٤) ، ومن خلال ما سبق نخلص إلى أن النقاد العرب القدامى قد شرطوا لجمال الاستعارة وبلاغتها " أموراً أربعة : أولها : القرب ، وثانيها : الرفعة والخصوصية ، وثالثها : الطرافة ، ورابعها : تجاهل التشبيه " (٥) .

كما عني النقاد القدامى بالكناية ووضعوها موضعها من الفنون البيانية ، فمكانتها أرفع من التصريح ، مثلما كان المجاز أبلغ من الحقيقة ، كما أدركوا " ما في المجاز المرسل من البلاغة ، وأنه ليس تلاعباً بالألفاظ ، ولكنه اختيار يدل على عاطفة الشاعر وإحساسه " (٦) .

وعلى هذا النحو نجد النقاد القدامى لا ينكرون الصنعة التي تتم عن رغبة صادقة في تجويدها؛ ولذلك وجدناهم يضعون أمام الشعراء الصفات و الوسائل التي تصل بهم إلى بغيتهم وإذا تكلم واحد من هؤلاء النقاد عن المطبوع من الشعراء وسلوكه في شعره وأهمل المتصنع ، أو المتكلف ، فإنما يراد به آئذ الإشارة والتلويح إلى أن من افتقد سمات المطبوع من الشعراء ، فهو المتكلف في عمل شعره، ولما كان المطبوع من الشعراء عندهم محموداً، فإن من يلتزم الأسس والوسائل التي وضعوها عن الصنعة الشعرية، فإنه سوف يصل إلى هذه الحالة المزاجية وهي الرضا عنه ، أو أنه سوف يقترب من منازل المطبوعين .

١ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر . سابق . ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

٢ - ابن طباطبا : عيار الشعر . سابق . ص ٤٩ .

٣ - الأمدى : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري تحقيق السيد أحمد صقر ١/٢٦٦ ط ٤/١٩٩٢م دار المعارف .

٤ - القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه . سابق . ص ٤٣ .

٥ - د/ أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب . سابق . ص ٥١٤ .

٦ - السابق ص ٥٣١ .

ومن الحديث عن الطبع والصنعة في النقد القديم، وأقوال النقاد وأحكامهم النقدية على الشعراء، تبين ما يشبه الإجماع على أن شعراء الصنعة الذين كانوا يميلون إلى تهذيب شعرهم وتنقيحه وتنقيفه، وهم أنفسهم شعراء الحوليات، هم أيضاً عبید الشعر الذين أشار إليهم ابن رشيقي القيرواني فيما يرويه عن الأصمعي: زهير والنابعة، وعلل الأصمعي ذلك بأنهما يتكلفان إصلاحه ويشغلان به حواسهما، ومنهم كذلك : الحطيئة وطفيل الغنوي والنمر بن تولب (١) .

وقد سبق الاستشهاد بشعر كعب الذي يشيد فيه بنفسه وبالحطيئة ؛ لأنهما يتقنان شعرهما وينقحانه ، ويتخللانه ، وأنه لا أحد ممن يتتخل الشعر غيرهما يرقى إلى درجتهم ، وذلك ما يعني أن كعباً من بين شعراء الصنعة شأنه في ذلك شأن أبيه وصديقه الحطيئة ، وثلاثتهم قد اختار البحث شعرهم مادة لدراسته عن تيار الصنعة الشعرية بين الجاهلية والإسلام ، وقد أضاف إليهم أوساً بن حجر ؛ لما بين أشعارهم جميعاً من الخصائص الفنية المشتركة ، و الرابطة الاجتماعية التي تربط بينهم ، وهي رابطة القرابة ؛ إذ كان أوس بن حجر زوج أم زهير (٢) ، وكان زهير راويته وتلميذه ، وزوج ابنته (٣) وكان الحطيئة تلميذ زهير وراويته (٤) وأما كعب ، فقد كان شاعراً وله نسب عريق في الشعر ، إذ تربى في حجر أبيه زهير وأخذ عنه الشعر الذي استمر في أحفاده من بعده (٥) .

١ - ابن رشيقي : العمدة . سابق . ١٣٣ / ١ .

٢ - هو أوس بن حجر ، ويكنى أبا شريح ، ويبدو أنه من بني نمير إحدى قبائل تميم ، تزوج بأم زهير ، وكان زهير راويته ، وهو من فحول الشعراء عند أبي عبيدة والجمحي وابن الكلبي ، وكان شاعر مضر حتى نشأ زهير والنابعة ، فأخمله ، ويبدو أنه كان شاعراً جوالاً ، ويرجح أن يكون ميلاده بين عام ٥٢٠م و عام ٥٣٥م ، وربما كانت وفاته قبيل الهجرة النبوية وله ديوان شعر بتحقيق الدكتور محمد يوسف نجم . انظر ترجمته ومصادرها في : تاريخ الأدب العربي : بروكلمان ١١٢/١ ، تاريخ التراث العربي لفؤاد سزكين مج ٢ العصر الجاهلي ١١٢/٢ ، ١١٥ .

٣ - هو : زهير بن أبي سلمى ، وأبو سلمى هو ربيعة بن رباح ، و أصل زهير لأبيه من مُزينة و لأمه من من عبد العزى من ذبيان الذين ولد فيهم ونشأ بينهم ، وهو من بيت شعر ، واستمر الشعر في بيته ، فقد قيل إن أباه كان شاعراً ، وخاله بشامة بن الغدير الشاعر الجاهلي ، وابنه بجير شاعر ، وكعب كذلك ، ومن أحفاده شعراء مشهورون ، كما كان ابن زوجة أوس بن حجر و تلميذه وراويته وزوج ابنته ، وهو أحد الشعراء الثلاثة المقدمين على شعراء الجاهلية وهم : زهير والنابعة الذبياني وامرؤ القيس ، وقد نال مكانة طيبة عند بعض الخلفاء الراشدين كعمر وعثمان رضي الله عنهما ، انظر ترجمته ومصادرها في : تاريخ الأدب العربي ٩٥/١ ، ٩٦ ، تاريخ التراث العربي ١٩/٢ ، ٢٣ .

٤ - هو جرول بن أوس بن مالك ، ويكنى أبا مليكة ، ولقب بالحطيئة لقصره ، وقربه من الأرض ، ينتسب إلى عيس ، ويرجح أن مولده قد كان في العقد الأخير من القرن السادس الميلادي ، من المخضرمين ، أسلم في السنة التاسعة من الهجرة ، وقيل إنما أسلم بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم ، روى الحطيئة الشعر عن زهير ، وعن ابنه كعب وقد اشتهر عنه أنه شاعر جوال يطوف بالبلاد مادحاً ، وهو هجاء مُقَذِّع في هجائه ، وكان مُجيداً في الفخر والنسيب ، وقد اتهم بضعف إيمانه ، ويبدو أنه توفي على مشارف منتصف القرن الأول للهجرة . انظر مصادر ترجمته في تاريخ الأدب العربي بروكلمان ١٦٨/١ ، تاريخ التراث العربي ٢٢٢/٢ ، ٢٢٦ .

٥ - هو : أبو المضرب ، أو : أبو عقبة المزني ، ولد كعب في الجاهلية ، وعاش أول الأمر بين بني ذبيان من غطفان وربما كانت نشأته في غطفان سبباً في عداوته الأولى للإسلام ، وقال في ذلك شعراً دفع الرسول عليه الصلاة والسلام إلى إهدار دمه ، وذلك كما ورد في بعض مصادر ترجمته ، وتأخر إسلامه إلى السنة التاسعة من الهجرة النبوية ، وقد ورث الشعر عن أبيه زهير ، وامتد الشعر في أولاده وأحفاده ، انظر مصادر ترجمته في : تاريخ الأدب العربي لبروكلمان ١٥٦/١ ، ١٦٢ ، تاريخ التراث العربي ٢١٠ / ٢ ، ٢٢٢ .

وقد سلك الدكتور طه حسين هؤلاء الأربعة في مدرسة شعرية واحدة ، بعد الإشارة إلى الروابط التي تربط بينهم من حيث الفن والنسب والرواية الشعرية التي كانت عاملاً كبيراً من عوامل النبوغ و الشاعرية . وذلك على نحو ما مر من كلام ابن طباطبا وابن خلدون . يقول الدكتور طه حسين مشيراً إلى الخصائص الفنية والروابط الاجتماعية " فإذا كان هذا كله حقاً ، فإننا بإزاء مدرسة شعرية معينة ، أستاذها الأول أوس بن حجر ، وأستاذها الثاني زهير ، وأستاذها الثالث الحطيئة " (١) ، وبالطبع فإن رابع هؤلاء الشعراء الثلاثة كعب بن زهير ؛ لما بينه وبينهم من الروابط التي سبقت الإشارة إليها .

وإذا كان الدكتور طه حسين قد جعل أوساً الأستاذ الأول لهذه المدرسة ، فإن الدكتور شوقي ضيف قد جعل زهيراً أستاذ هذه المدرسة . مدرسة الصنعة . وفي ذلك يقول بعد عرضه للروابط الاجتماعية التي تربط بين الشعراء الأربعة : " وإذن فنحن أمام مدرسة في الشعر أستاذها زهير ، وتلامذتها جماعة تارة يكونون من أهل بيته ، وتارة لا يكونون ، وهي مدرسة كانت تعتمد على الأناة والروية ، وتقاوم الطبع والاندفاع في قول الشعر مع السجية ، فكثرت عندها التشبيه والمجاز والاستعارة ، واتكأت في وصفها على التصوير المادي ، وأن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والتصفية والتنقيح ، ثم التأليف " (٢) .

وأياً من يكون الأستاذ الأول لهذه المدرسة ، فإن الحقيقة التاريخية تشير إلى أنها تبدأ بأوس بن حجر " زعيم مدرسة الصنعة " (٣) ، وقد كانت هذه المدرسة " أولى المدارس الفنية تأثيراً في نقل الشعر العربي من مرحلة التلقائية والطبع العفوي ، إلى مرحلة الخلق القائم على الإدراك والفهم لوسائل التعبير الفني " (٤) وتلك سمات الصنعة الشعرية التي انتسب إليها هؤلاء الشعراء الأربعة .

١ - د/ طه حسين : في الأدب الجاهلي ص ٢٦٧ . ط ٩/ ١٩٦٨ م . دار المعارف .

٢ - د/ شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي . سابق . ص ٢٥ .

٣ - د/ محمد محمد الكومي : الصراع بين الإنسان والطبيعة في الشعر الجاهلي ص ٢٩١ . الهيئة المصرية العامة للكتاب بالإسكندرية ١٩٧٨ م .

٤ - د/ سيد حنفي حسنين : الشعر الجاهلي : مراحل واتجاهاته الفنية ص ١٠٣ دار النهار ١٩٧٠ .

الباب الأول
مستويات البناء الشعري
الفصل الأول
المستوى الصوتي والإيقاعي
مدخل
المبحث الأول
القيم الإيحائية للأصوات
المبحث الثاني
الوزن الشعري عند شعراء الصنعة
المبحث الثالث
القافية

مدخل :

يهتم هذا الفصل بدراسة الظواهر اللغوية المنتجة للإيقاع الذي يُعدُّ " من أبرز العناصر المميزة للخطاب الشعري " (١) وتتمثل هذه الظواهر في الأصوات اللغوية التي ينظمها المبدع بصورة خاصة تميز فن الشعر عن غيره من الفنون الأدبية ، فالشعر هو " تنظيم لنسق من أصوات اللغة " (٢) ويعني هذا التنظيم أن الشعر بناء لبناته الأصوات اللغوية التي تتنوع حالاتها وتتركب بطريقة منتظمة ينتج عنها الإيقاع بما هو ميزة الشعر الأساسية .

وهذا التنوع في حالة الأصوات اللغوية يسهم بدرجة كبيرة في منح النص الأدبي صفة الشعرية كما يسهم في تحديد هويته ومفهومه الذي " يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعاني " (٣) وإذا كانت الأصوات هي الجزء الهام في اللغة " (٤)؛ فذلك لأنها الصورة المرئية التي ينتج عن تراكبها وانتظامها الكلمات التي تتألف من تضامها البنى النصية المختلفة، ومن ثمة يصبح المستوى الصوتي أحد الدوال اللغوية المكونة لهيكل النص الشعري تلك الدوال التي ترتبط بدلالاتها ارتباطاً قوياً، وإذا كانت " الرابطة التي تجمع بين الدال والمدلول هي رابطة اعتباطية " (٥) مما يوحي بعدم قصديتها، فإنها في الشعر علاقة قصدية يعمد إليها الشاعر بوعي وقصد شديدين " فالشعراء مهما كانت أجناسهم وأمصارهم وأزمنتهم حرصوا على قصدية اللغة الشعرية، بمعنى الارتباط الطبيعي بين الدال والمدلول " (٦) وهذا أمر طبيعي؛ لأن الشاعر يقوم بتنظيم البنية الصوتية بصورة مخصصة من أجل ضمان وصول رسالته واضحة إلى المتلقي ليلفت نظره إلى أنه يشرع في أسلوب لغوي مفارق لأسلوب النثر، هذا الأسلوب هو الشعر .

وهذه البنية الصوتية المخصصة هي المظهر الذي يبدو من خلاله الإيقاع برعايته للخصائص النسبية والسياقية للصوت اللغوي " كدرجته علواً وانخفاضاً ، ومداه طولاً وقصراً ، ونبره قوة وضعفاً ، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة " (٧) ، وبذلك يمكن القول : إن تنوع الكيفية التي تكون عليها الأصوات اللغوية في سياقاتها المختلفة التي ترد فيها بحيث " تتردد في الخطاب الشعري على مسافات زمنية متساوية ، أو متجاوبة تنتج ما يُسمَّى بالإيقاع " (٨) .

١ - د/ محمد فتوح أحمد : الروافد المستطرفة بين جدليات الإبداع والتلقي ص ١١٦ جامعة الكويت ١٩٩٨ م .

٢ - رينيه ويليك ، أوستن واين نظرية الأدب : تر محي الدين صبحي ص ١٦٥ المؤسسة العربية ١٩٨٧ .

٣ - أرشيبالد ماكليس : الشعر والتجربة : تر سلمى الخضراء الجبوسي ص ٢٣ دار البيضة العربية ١٩٦٣ م .

٤ - M.A.K. HALLDAY ANGUS MCINTOSH AND PETER STREVS : THE LINGUISTIC

SCIENCES AND LANGUAGE TEACHING- PAG ١١ LONGMAN ١٩٦٦

٥ - سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة : مدخل إلى السيميوطيقا ص ١٥٤ . دار إلياس العصرية ١٩٨٦ م .

٦ - د/ محمد مفتاح : دينامية النص : تنظير وإنجاز ص ٥٦ المركز الثقافي العربي . بيروت . ط ٢/ ١٩٩٠ م .

٧ - د/ محمد فتوح أحمد : الروافد المستطرفة . سابق . ص ١١٩ .

٨ - الروافد المستطرفة . السابق . الصفحة نفسها .

وإذا كانت الأصوات اللغوية بالكيفية السابقة التي ترد عليها في الخطاب الشعري مظهرًا من مظاهر الإيقاع ، فإن ثمة مظهرًا آخر للإيقاع ، وهو الوزن الشعري الذي يُعد " الصورة الخاصة للإيقاع " (١) ، وهو يتكون من تكرار صورة صوتية بطريقة منتظمة داخل البيت الشعري وله مكانته في تحديد ماهية الفن الشعري ، وذلك أمر انتبه إليه النقاد القدامى ، كما انتبهوا إلى الدور الذي يقوم به في تحديد هذه الماهية ، فقد جعله ابن رشيقي القيرواني ثاني أربعة عناصر يقوم عليها الشعر وهي : اللفظ والوزن والمعنى والقافية (٢) ، وكان تعريف قدامة بن جعفر للشعر سائرًا ، فقد عدَّ الوزن العنصر الأول من عناصره ، فالشعر عنده " قول موزون مقفى يدل على معنى " (٣) وزاد حازم القرطاجني على ذلك بأن الشعر " من شأنه أن يحجب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكره إليها ما قصد تكريهه (٤) .

ومما يلحظ على مثل هذه التعريفات التي حددت بها ماهية الشعر العربي أنها قرنت إلى الوزن ظاهرة صوتية أخرى ، وهي أيضًا مظهر من مظاهر الإيقاع ، وهذه الظاهرة الصوتية هي القافية التي تُعد الخصيصة الفارقة للقصيدة الشعرية عن غيرها من فنون الأدب ، وخصوصيتها تستدعي التفرد ونفي المثلية ، " وإذا كان الشعر والنثر يحتويان على قدر كبير من الإيقاع ، فإن تأثير هذا الإيقاع غالبًا ما يُدرك ، أو يتشكل في الشعر أكثر من النثر " (٥) الذي لا يكون مقفى ، وإلا لم يفرق بينه وبين الشعر ؛ ولذلك كانت دراسة القافية ودورها في النص الشعري من الأهمية بمكان ؛ لأنها تمثل مع الوزن ركنين أساسيين من أركان النص الشعري ، " وهما حجر الأساس في موسيقى القصيدة الخارجية التي يقيسها العروض وحده " (٦) .

والى جانب المظهرين السابقين للإيقاع . الوزن والقافية . يوجد مظهر ثالث من مظاهر الإيقاع الشعري ، وهو ما يمكن التماسه في القيم النوعية للأصوات ، وطريقة تكرارها ، وأنماط ذلك سواء أكان ذلك على مستوى الصوت المفرد حال انعزاله . إجرائيًا . عن الكلمات التي يرد فيها ، أحوال انحصاره في دوالها ، وكذلك الجمل والمتواليات الجمالية وهذه المظاهر الثلاثة هي ما سوف يقوم الباحث بدراستها في شعر الشعراء الأربعة موضوع البحث : أوس بن حجر ، زهير ابن أبي سلمى ، كعب بن زهير ، ثم الحطيئة .

١ - إ. إريشاردز مبادئ النقد الأدبي تر د/ محمد مصطفى بدوي ص ١٨٨ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة .

٢ - ابن رشيقي القيرواني : العمدة . سابق . ١١٩/١ .

٣ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر . سابق . ص ١٧ .

٤ - حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء . سابق . ص ٧١ .

٥ - H.L.B.Moody : Literary Appreciation - pag ٢٧ - Longman - Seventh Impression ١٩٧٩ .

٦ - د/ يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية ص ٢٠٦ دار الثقافة ١٣٧٩هـ / ١٩٧٩م . القاهرة

المبحث الأول : القيم الإيحائية للأصوات

يُعد الصوت اللغوي اللبنة الأولى التي تتكون منها الدوال اللغوية سواءً أكانت مفردة أم مركبة في الجمل أو المتواليات الجمالية التي تتكون منها اللغة باعتبارها الوسيلة الأساسية للتواصل الإنساني ؛ ولذلك كان " الصوت خاصية الإنسان حينما يجنح إلى التعبير عن الدوال ؛ إنه لغة لاستغوارات النفس يتلفظ به منطوقاً كصورة صائتة من صورها ؛ ولذلك فهو بمثابة لسانها المعبر عن الفاعل في عمليات التواصل الإنساني " (١) ، وهذا ما يعني أن الصوت لا بد أن يكون حاملاً لمعنى يؤديه ، أو ينقله من الباث . المبدع . إلى المتلقي باعتباره الطرف الثالث في عملية التواصل ؛ إذ لا يتصور أن يوجد صوت بدون معنى يعبر عنه .

ولما كانت الأصوات اللبنة الأولى لتكوين الكلمات ، ومن ثم الجمل والمتواليات الجمالية ، وكانت المعاني مرتبطة بأصوات تنقلها ، فإن " الكلمات نفسها مبنية بناءً مزدوجاً إنها أصوات تعتبر رموزاً للمعاني ، وهي . أيضاً . رموز للمعاني تعتبر أصواتاً " (٢) لها في النص الأدبي وظيفة مزدوجة تجمع بين الجانب الدلالي ، فالعمل الأدبي الفني قبل كل شيء " سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى " (٣) والجانب الإيقاعي الذي لا يتشكل " فقط من الوزن ، بل من الطبيعة الفيزيائية لنوعية الأصوات التي تنتظم في المقاطع والكلمات " (٤) داخل البيت الشعري والقصيدة ككل ، وهو ما يعني أن الإيحاء الصوتي لا يثبت حضوره ، أو يمارس تأثيره إلا إذا كان موظفاً بصورة لافتة للنظر ، وذلك عن طريق تكراره الذي يشكل نسقاً من الأنساق التعبيرية الهامة في بنية النص الشعري ، حيث تنكئ على تكرير بعض السمات الشعرية داخل النص بشكل تأنس إليه النفس الباحثة عما وراءه من دلالات يرمي إليها المبدع .

وانبعاث المعنى عن الأصوات يحيل إلى جلاء العلاقة بينهما في العمل الأدبي عامة والشعري بصفة خاصة ؛ لأن الدور الذي تؤديه الأصوات يبرز من خلال إسهامها في إحداث الإيقاع الداخلي الذي تحكمه القيم الصوتية الخفية ذات الرحابة والسعة إذا ما قورنت بالوزن والنظم المجريين " (٥) ، وتؤكد هذه القيم الخفية حقيقة أن الشاعر عندما يصوغ كلماته ، فإنما يصوغها بطريقة مقصودة ، تدل قصديتها على حسن استغلاله للخواص الحسية لتلك الأصوات ، وتوزيعها داخل البيت والنص بصورة تتأكد معها تلك القصديّة ، وقد برزت هذه القصديّة من خلال صورتين بارزتين للتشكل الصوتي عند شعراء البحث ، وهما ما سوف ندرسه فيما يلي :

١ - د/ عبد الرحيم كنون : من جماليات إيقاع الشعر العربي ص ٢٨٣ ط ٢٠٠٢م دار أبي رقرق الرباط . المغرب .

٢ - أرشيبالد ماكليش : الشعر والتجربة ترجمة سلمى الخضراء . سابق . ص ٣٨ .

٣ - أوستن وارين ، رينيه ويلك : نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي ص ٢٠٥ مطبعة خالد الطرابيشي ١٩٧٢م .

٤ - د/ قاسم البريسم : منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ص ٤٣ ط ٢٠٠٠م دار الكنوز الأدبية .

٥ - د/ شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي . سابق . ص ٧٨ وما بعدها .

أولاً : التكرار النوعي للأصوات :

وهذه الصورة تعتمد على تكرار الأصوات اللغوية المنتمية إلى نوع أو صفات صوتية واحدة داخل البيت، أو مجموعة الأبيات بحيث تشكل ظاهرة لها حضورها على المستوى الدلالي والإيقاعي في آنٍ معاً، وذلك كتكرار الأصوات المهموسة، ونظيرتها المجهورة، وبعض الأصوات ذات الطبيعة الخاصة كأصوات اللين، والأصوات الجانبية والأنفية والتكرارية .

١. تكرار الأصوات المهموسة :

تتدخل الطبيعة الفيزيائية للصوت في الشكل الإيقاعي المرتبط به ،ومرجعية ذلك إلى طبيعته وصفة مخرجه ،والفصيلة الصوتية التي ينتمي إليها ،تلك التي تراوحت بين : الجهر والهمس وقد اتخذت أولاهما صفة الشيوخ والغلبة في اللغات الإنسانية بحيث زادت نسبة المساحة التي تشغلها عن ثلثي نسبة الأصوات المكونة لها ،في حين بلغت نسبة الأصوات المهموسة ما يقرب من الثلث .

ولا تعني هذه النسبة الثبات في كل كلام ينشئه الباحث ، وإنما تعني حقيقة واقعية قد يتغاضى عنها الباحث فيكثر من كلمات مكونة من أصوات مهموسة في سياق من السياقات ، أو نص من النصوص ، وتكون الغلبة هنا موقفية يستند عليها الموقف ، أو السياق ، ومن ثمة تبرز القيم الإيحائية التي أشرت من قبل إلى أن توظيفها في النص إنما يكون عن مقصدية ووعي من المبدع بما تحمله من صفات دلالية وإيقاعية يريد أن يوصلها إلى المتلقي .

وعند دراسة الأصوات المهموسة لدى الشعراء الأربعة ، تبين مدى إلحاحهم على أن تكون هذه الأصوات ذات حضور واضح ولافت للنظر في بعض سياقاتهم الشعرية كقول أوس (١) :

تَنَكَّرَ بَعْدِي مِنْ أُمَيْمَةَ صَائِفُ	فَبَرَكْتُ فَأَعْلَى تَوَلَّبٍ فَأَلْمَخَالِفُ
فَقَوَّ فَرَهْبَى فَالسَّلِيلُ فَعَاذِبُ	مَطَافِيلُ عَوْدِ الْوَحْشِ فِيهِ عَوَاطِفُ
فَبَطْنُ السُّلَى فَالسَّخَالُ تَعَذَّرْتُ	فَمَغْفَلَةٌ إِلَى مَطَارٍ فَوَاجِفُ
كَأَنَّ جَدِيدَ الدَّارِ يُبْلِيكَ عَنْهُمْ	تَقِيَّ الْيَمِينَ بَعْدَ عَهْدِكَ حَالِفُ
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ تَرْغَى سِخَالُهَا	فَطِيمٌ وَدَانٍ إِلَى الْفِطَامِ وَنَاصِفُ

وإذا كانت دراسة الأصوات في النص الشعري خاضعة لعنصر الذوق من الذات المبدعة ومن المتلقي على حد سواء ، فإن التراكم الصوتي لمجموعة من الأصوات المنتمية إلى فصيلة صوتية بعينها من الفصائل الصوتية ، أو إن التراكم المتعلق بصوت من الأصوات في بيت ، أو مجموعة أبيات من شأنه أن ينتقل بحالة الذوق هذه إلى ما يقرب بها من الجانب الواقعي الذي يحيل على دلالات حقيقية تتبض بها الأصوات المتراكمة في هذا السياق ، أو غيره .

١ - ديوان أوس بن حجر ص ٦٣ ، تنكر : تغير ، صائف ، برك ، المخالف ، تولب ، قَوَّ ، السليل عاذب : كلها أسماء أماكن في ديار بن تميم وبني عامر ، سخال : جمع سخل وهو ولد الطيبي ، ناصف : بين الفطام والدنو منه .

إننا إذا نظرنا في الأبيات السابقة لابد أن نطرح منذ البداية النسبة البيئية بين الأصوات المجهورة والمهموسة ؛ لأننا نجد حضوراً واضحاً للأصوات المهموسة ، وهو حضور يفوق النسبة الطبيعية التي لا تكاد تبلغ الثلث ، وإذا أخذنا مثلاً لذلك من الأبيات لوجدنا أن عدة الأصوات المجهورة إلى المهموسة في البيت الأول هي ١٦/٢٦ ، وفي الثاني والثالث ١٥/٢٧ ، وهي في ثلاثتها تزيد على النصف ، مما يعني أن حضور الأصوات المهموسة هنا لافت للنظر بحيث تبدو خلفه بعض الدلالات التي يمكن التماسها من خلال موضوع النص .

إن الشاعر يتحدث عن الخواء الذي عم هذه الأماكن بعد ارتحال أهلها، وتغيرها على الشاعر ذاته، إذ كان يرودها؛ ولذا نجد الحضور القوي للأصوات المهموسة ذا دور في إبراز دلالة الخواء والخلاء، وما يكتنفها من دلالات أخرى، فالهمس في الأصوات يشير إلى اتساع المخرج أمام الصوت عند مروره فلا يعترضه شيء، وكأنما هو يسير في الخلاء الواسع الذي تعبت فيه الرياح، نلمح ذلك في التكرار الصوتي لحرف الفاء المهموس ذي الحفيف العالي إحدى وعشرين مرة، مع تنوع نسبة انتشاره على مساحة البيت المفرد، فقد تكرر في البيت الأول خمس مرات، وفي الثاني سبع مرات، والثالث خمس مرات، والرابع مرة واحدة ، والخامس ثلاث مرات، والاختلاف بين هذه النسب يشير إلى بعثرة الصوت على الأبيات، كما يتبعثر الهواء الخارج مع الصوت بين الأسنان، كما يحاكي بعثرة الهواء وانتشاره في تلك الأماكن .

ومع الحفيف الناتج مع الفاء يأتي الصفير مع حرف السين المهموس أربع مرات حيث يمتد الصفير وينبسط في جنبات هذا الخلاء يؤازره في ذلك حرف الطاء المهموس المفخم ذو الصوت القريب من قرع الطبول، أو ضجته التي تصيب المرء بالوحشة خاصة في مثل هذا الخلاء ست مرات، ومع قرع الطبل يجيء صوت الكاف الاحتكاكي المهموس الذي يشبه صوت احتكاك الخشب بالخشب، وكلها أصوات تستدعي إحياءاتها معاني الوحشة والرغبة والضعف ، فيلين قلبه وتخور قواه وربما لأجل ذلك كرر صوت التاء المهموس سبع مرات ، وهو يوحي بلمس بين الطراوة والليونة التي يكون عليها مَنْ هو في مثل حال الشاعر في هذا الموقف .

ومثل هذه الدلالات والإيحاءات الصوتية لا نعدمها عند زهير في همزيته التي يبدوها بالحديث ذاته : العفاء الذي يصيب المكان بعد ارتحال أهله ، وما يتركه هذا الارتحال من أثر على الشاعر المتأمل لحال تلك الديار التي ارتحل عنها أصحابها ، يقول زهير :

عَفَا مِنْ آلِ فَاطِمَةَ الْجَوَاءُ	فَيُؤْنُ فَالْقَوَادِمُ فَالْحِسَاءُ
فَذُو هَاشٍ فَمِيْثُ عُرَيْنَاتٍ	عَفَتْهَا الرِّيحُ بَعْدَكَ وَالسَّمَاءُ
فَذِرْوَةُ فَالْجَنَابُ كَأَنَّ خُنْسَ	النَّعَاجِ الطَّائِيَّاتِ بِهَا الْمُلَاءُ
يَشِمْنَ بَرُوقَهُ وَيَرِشُ أَرِيَّ الدَّ	جَنُوبَ عَلَى حَوَاجِبِهَا الْعَمَاءُ
فَلَمَّا أَنْ تَحَمَّلَ آلٌ لَيْلِي	جَرَتْ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ ظَبَاءُ
جَرَتْ سُنْحًا فَقُلْتُ لَهَا أَجِيزِي	نَوَى مَشْمُولَةً فَمَتَى اللَّقَاءُ

تَحَمَّلْ أَهْلُهَا مِنْهَا فَبَانُوا عَلَى آثَارِ مَنْ ذَهَبَ الْعَفَاءُ (١)

فإننا نجده يكرر صوت الفاء المهموس بحفيفه العالي خمس عشرة مرة ، وصوت السين بصفيره الذي يؤازر حفيف الفاء في هذا الخلاء أربع مرات، وصوت الحاء بحفيفه ورقته ورخاوته وهمسه ست مرات وكأنما يجسد به ما يعانيه من الألم والوحشة والحزن لما صار إليه هذا المكان ، وهو الإحساس نفسه الذي نستشفه من تكرار حرف التاء الأسناني اللثوي الشديد المهموس اثنتي عشرة مرة، مع تكرار الكاف والثاء والطاء مرتين لكل صوت منها، وهذه الأصوات تتآزر جميعها من أجل إعطاء صورة سمعية وبصرية لحالة هذه الأماكن، وما آلت إليه بعد رحيل المرأة /فاطمة وأهلها حيث درست وصارت أطلالاً بعد أن أصابها العفاء .

ومثل هذه الدلالات الصوتية والإيحائية نلمسها من قول كعب بن زهير وهو يقف أمام منزل المرأة . نوار . بعد رحيلها عنه (٢) :

أَمِنْ نُورٍ عَرَفْتَ الْمَنْزِلَ الْخَلْقَا	إِذْ لَا تَفَارِقُ بَطْنَ الْجَوِّ فَالْبَرْقَا
وَقَفْتُ فِيهَا قَلِيلًا رَيْثَ أَسْأَلُهَا	فَأَنْهَلَ دَمْعِي عَلَى الْخَدَّيْنِ مُنْسَحِقًا
كَأَدَتْ تُبَيِّنُ وَحْيًا بَعْضَ حَاجَتِنَا	لَوْ أَنَّ مَنْزِلَ حَيِّ دَارِسَا نَطَقَا
لَا زَالَتِ الرِّيحُ تُرْجِي كُلَّ ذِي لَجَبٍ	غَيْثٌ إِذَا مَا وَنْثُهُ دِيمَةً دَفَقَا
فَأَنْبَتَ الْفُغُو وَ الرِّيحَانِ وَالْبُلْهُ	وَالْأَيْهَقَانِ مَعَ الْمُكْنَانِ وَالذَّرْقَا
فَلَمْ تَزَلْ كُلُّ غَنَاءٍ الْبُعَامِ بِهِ	مِنْ الظُّبَاءِ تُرَاعِي عَاقِدًا خَرَقَا

إذ يكرر الشاعر المجموعة الصوتية المهموسة ذاتها على مدار الأبيات الستة ، لتشكل نسقاً صوتياً معبراً عن حالة المكان ، والوحشة التي أصابت الشاعر الواقف أمام هذا المنزل الدارس مجرداً من نفسه صاحباً يسأله ، وكأنما قد عُمِّي عليه المكان فلم يعد يعرفه إلا أن يستدعي إلى ذاكرته هذه المحبوبة المرتحلة ، وقد أردفها بعد حرف الجر من بدلالاته على السببية في التعرف إلى المكان الذي امّحت معالمه ، أو أنها كانت السبب فيما أصابه من تغير وتحول عن الصورة الحية النابضة التي كان عليها من قبل، إلى صورة من الخمود لا يشقها سوى عبث الريح بين جنباته وتساقط الأمطار التي استدعت النباتات، وهذه الأخيرة بدورها استرعت أنظار الظباء فجاءت إليها، وعينها على وليدها ؛ حتى لا تتخطفه السباع؛ ولذلك نجد سيطرة واضحة لأصوات الهمس، فالقاف المهموس (٣) يتردد

١ - شعر زهير بن أبي سلمى ص ١٢٢، ١٢٤ ، الجواء والقوادم ويمن وذو هاش وذروة والجناب وعريتات : كلها أسماء مواضع ، عفا : درس ، الميث : الأرض الرملية السهلة ، وواحدتها ميثاء ، الخنس : القصيرة الأنف وواحدتها خنساء ، الملاء : أردية الحرير ، يشمن : ينظرن ، أري الجنوب: عملها وهو المطر الذي هيجته ريح الجنوب ، العماء : السحاب الرقيق ، السنج : الواحد سانح وهو ما يمر عن اليمين من الطير ، المشمولة : السريعة الانكشاف .

٢ - ديوان كعب بن زهير ص ١٦٥ ، الدمع المنسحق : السريع ، ذو اللجب : السحاب المصحوب بالرعد ، ونت : فترت ، ديمة : سحابة ممطرة ، الفغو : نبت زهره يشبه الحناء ، الأيهقان : نبت الجرجير ذو النور الأصفر ، المكان : نوع من البقول ، الذرق : نوع من النباتات ، الغناء : صاحبة الصوت الرقيق العاقد الخرق : الطيبي الصغير يعقد عنقه وينام .

٣ - الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس ص ٨٤ ، ٨٧ ، د/ أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي ص ٣٤٢ .

اثنى عشرة مرة ليمثل مع صوت الفاء المتردد عشر مرات مفتاحين صوتيين للأبيات وللحالة النفسية للشاعر الحائر أمام المنزل الدارس، ويحكي صوت الفاء حالة المكان وصوت الريح وهي تسوق السحاب والمطر ذا الفرقة التي تشبه النقر، أو قرع الطبول، وذلك ما يجسده صوت الطاء، مع موسيقى صوتية يؤديها صفير السين الذي يتفاعل مع الأصوات السابقة ليظهر ما في المكان من وحشة تتفعل بها الذات الشاعرة ، ويتجسد انفعالها صوتياً من خلال التراكم الواضح لصوت الهاء المهموس سبع مرات، وهو من الأصوات الأساسية المكونة للدوال الانفعالية : آه، ويّ أوّاه، هيا، ها، واه، وأصوات هذه الدوال الانفعالية "قصيرة تعبر عن التوجع أو الدهشة أو الألم أو ما إليها من الوجدانات العابرة" (١) .

ونجد حضوراً آخر لبعض الأصوات المهموسة التي ربما أدى وجودها إلى تعضيد الدلالات التي أدتها الأصوات السابقة، إن صوت التاء الانفجاري الشديد يتكرر ثلاث عشرة مرة، وتكرره مع صفاته يؤدي إلى ما يشبه القرع القوي على سطح أملس مما يؤازر صوت نزول قطرات المطر وهي تقرع الأرض الخالية، ثم نجد حضوراً لصوت الحاء الرخو المهموس الذي يصحب النطق به صوت أشبه بالحفيف الذي يحيل إلى صوت مرور الريح بين الشجر، وهو بذلك يؤازر حفيف الفاء، وصفير السين، كذلك نجد حضوراً لصوت الخاء الحلقى الرخو المهموس، وهو يدل برخاوته وخنخنته على الصورة القبيحة للمكان بعد أن تركه أصحابه ولعلها الصورة التي انطبعت في عيني الشاعر المأزوم بسبب ارتحال المرأة .

ومثل هذه الإحياءات للأصوات المهموسة نجدها كذلك عند الحطيئة ، مما يعني أنه كسابقيه قد أحسن توظيف هذه الأصوات للتعبير عن تجربته ، يقول الحطيئة (٢) :

عَفَا مُسْحَلَانُ مِنْ سُلَيْمَى فَحَامِرُهُ	تُمَشَّى بِهِ ظِلْمَانُهُ وَجَاذِرُهُ
بِمُسْتَأْسِدِ الْقُرَيَّانِ حُوّ نَبَاتُهُ	فَنُورُهُ مِيلٌ إِلَى الشَّمْسِ زَاهِرُهُ
كَأَنَّ يَهُودًا نَشَرَتْ فِيهِ بَرَّهَا	بُرُودًا وَرَقَمًا فَاتَكَ الْبَيْعُ تَاجِرُهُ
خَلَا النُّوْيَ بِالْعُلَيَّاءِ لَمْ يَغْفُهُ الْبَلَى	إِذَا لَمْ تَأْوِبْهُ الْجُنُوبُ تُبَاكِرُهُ
رَأَتْ رَائِحًا جَوْنًا فَقَامَتْ غَرِيرَةً	بِمَسْحَاتِهَا قَبْلَ الظَّلَامِ تُبَادِرُهُ
فَمَا فَرَعَتْ حَتَّى أَتَى الْمَاءُ دُونَهَا	وَسُدَّتْ نَوَاحِيهِ وَرُقْعَ دَابِرُهُ

إن سياق الأبيات شأنه شأن النماذج الثلاثة السابقة وصف لصورة ديار المحبوبة بعد ارتحالها وأهلها عنها ، وخوائها إلا من أصناف الحيوان ، والريح التي تتأوبها ، والنبات الذي طال واستتم ونوره أو زهره الذي يستقبل الشمس ويميل معها حيث تميل ، وفي مثل هذه الأجواء نجد للأصوات المهموسة

١ - د/ حسن ظاظا : اللسان والإنسان ص ٣١ . مطبعة المصري ١٩٧١ م .

٢ - ديوان الحطيئة ص ١٩ - ٢٢ ، الظلمان : ذكران النعام وأولد البقر الوحشي ، القرين : جمع قريّ وهو المسيل الذي يجتمع فيه الماء ، التلاع : مفردها تلة وهي مسيل الماء إلى الوادي ، وقوله حو تلاعه : المراد التي اشتدت خضرتها ميل إلى الشمس : تستقبلها وتدور معها ، الرائح والعارض : السحاب .

وإحياءاتها حضوراً واضحاً لموازرة الجو العام لهذا المكان ، وذلك كصوت الفاء المهموس ذي الحفيف بحكايته حركة الريح والشجر ، وهو يتكرر إحدى عشرة مرة ، ومعه صوت السين سبع مرات بصفيره المحاكي صفير الريح ، ثم صوت الحاء بحفيفه وما فيه من رقة توائم رقة النسيم المنبعث من رائحة الزهر المتمايل مع حركة الشمس •

ونجد حضوراً طاعياً كذلك لصوت الهاء المهموس /ثمانى عشرة مرة، وهو باهتزازاته العميقة في باطن الحلق يوحي بشيء من الاضطراب وعدم الثبات، ومن ثم القلق والتردد ، وكلها حركات غير منتظمة توائم حركة الظلمان والجآذر وهي تتحرك بالموضعين : مسحان ، خامر، وعدم الانتظام هذا يستدعي انتشار تلك الحيوانات بالمكان، وتبعثرها بحيث لا يبين لها انتظام، ومن ثم يجيء صوت الشين باعتباره صوت التنفسي ليحاكي حركة انتشار تلك الحيوانات وتبعثرها بالمكان، مثلما يخرج هذا الصوت مع بعثرة النفس، أو الهواء قبل خروجه من الفم •

٢. تكرار الأصوات المجهورة :

لهذه الأصوات حضورها الواضح في أي خطاب لغوي لأنها تمثل النسبة الغالبة على أصواتها، وذلك على نحو ما سبق؛ ولذا فقد كان حضورها في الخطاب الشعري على مستوى وحدتيه الصغرى والكبرى تجسيداً لهذا التفوق الذي تمثلته تلك الأصوات في اللغة الطبيعية •

ولا تعني غلبة الأصوات المجهورة انتفاء العلة والقصدية من وراء توظيفها ، وإنما يمكن التماس العلة في إلحاح الشاعر على حضورها بصورة بارزة ، أو حضور بعض مجموعات كالأصوات الجانبية والأنفية والتكرارية ، أو الأصوات اللينة ، أو بعض أصواتها مما يتسم بدرجة عالية من الوضوح السمعي، فقد " وجد أن تجمع الأصوات المجهورة في المقاطع، واستمرار طول الانفجار في الأصوات ينسق التنغيم، ويساعد على تداخله مع الصيغ المجهورة الأخرى ، ويعطي بيت القصيدة وجوده الفعلي "(١) ذلك الوجود الذي يمكن التماسه من التآزر الطبيعي بين المستويات اللغوية المكونة للنص الشعري في بنيته الكبرى أو الصغرى، فالإيقاع الصوتي يأتي متآزراً مع غيره من المستويات الأخرى لخلق الصورة الكلية للنص، يقول أوس :

يَا عَيْنُ جُودِي عَلَى عَمْرٍو بْنِ مَسْعُودٍ	أَهْلُ الْعَفَافِ وَأَهْلُ الْحَزْمِ وَالْجُودِ
أَوْدَى رَبِيعُ الصَّعَالِكِ الْأَلَى انْتَجَعُوا	وَكُلُّ مَا فَوْقَهَا مِنْ صَالِحِ مُودِي
الْمُطْعِمُ الْحَيِّ وَالْأَمْوَاتِ إِنْ نَزَّلُوا	شَحْمَ السَّنَامِ مِنَ الْكُومِ الْمُقَاحِدِ
وَالْوَاهِبُ الْمَائَةَ الْمَغْكَاءَ يَشْفَعُهَا	يَوْمَ النَّضَالِ بِأُخْرَى غَيْرِ مَجْهُودِ(٢)

١ - د/ قاسم البريسم : منهج النقد الصوتي . سابق . ص ٤٩ •

٢ - ديوان أوس بن حجر ص ٢٥ •

نلاحظ تراكمًا واضحًا للأصوات المجهورة ، مع إلحاح كبير على بعض مجموعات منها مثل أصوات اللين التي نجدها مع المقطع الطويل في أول البيت حيث دالة النداء : يا التي تتسم بالوضوح السمعي العالي الذي يمثله صوت العلة واللين الطويل **الألف** الذي يتكرر ست عشرة مرة على مدار الأبيات الأربعة مما يعني سيطرته التامة على النبرة الصوتية فيها جميعًا ، ولأنه يستخدم عادة لإطالة الصوت خاصة في مواقف الفقد والفجيرة فإننا نرى حضوره في هذا السياق البكائي ذا قيمة صوتية واضحة ؛ لأن أعضاء الجسم بما فيها الوجه تتقلص في حالة الألم فتأخذ الشفتان الوضع المناسب لصوت اللين **A** أي الفتحة ، ومعها يبرز صوت التأوّه (١) يؤازرها كذلك صوتا العلة واللين : الواو والياء حيث يردان ست عشرة مرة أيضًا على مدار الأبيات ، وهما مع صوت الألف " أوضح الأصوات جميعًا " (٢) ، ووضوحهما السمعي يؤكد ما لهما من حضور في هذا الموقف الباكي وما يصحبه من علو ووضوح في الأصوات .

ومع أصوات اللين المجهورة بوضوحها السمعي العالي نجد حضورًا لصوت العين المجهور ، إحدى عشرة مرة على مدار الأبيات، وهو صوت طبقي رخو يمثل لما يشبه الألم (٣) الذي يتجسد صوتيًا من خلال تكرار الأصوات الجانبية والأنفية المجهورة: اللام والميم والنون، و كلها يتسم بالوضوح السمعي العالي، فهي " أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين؛ ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين " (٤) . ويقول زهير (٥) :

لِسَلْمَى بِشَرْقِي الْقَنَانِ مَنَازِلُ وَرَسَمَ بِصَحْرَاءِ اللَّبْيَيْنِ حَائِلُ
عَفَا عَامَ حَلَّتْ : صَيْفُهُ وَرَبِيعُهُ وَعَامٌ وَعَامٌ يَتَّبَعُ الْعَامَ قَابِلُ
تَحَمَّلَ مِنْهَا أَهْلُهَا وَحَلَّتْ لَهَا سِنُونُ فَمِنْهَا مُسْتَبِينٌ وَحَائِلُ
كَأَنَّ عَلَيْهَا نُفْبَةً حَمِيرِيَّةً يَقْطَعُهَا بَيْنَ الْجُفُونِ الصَّيَاقِلُ

وهو في ذلك يتفق مع أبيات أوس بن حجر السابقة في الموضوع ، وهو الرثاء وبرغم ذلك فإننا نشعر مع أبيات أوس بشيء من حرارة في العاطفة ، وعلو في الصوت الشعري النابع من عظم الفاجعة التي تركت آثارها واضحة عليه منذ اللحظة الأولى التي شرع يستعبر فيها من خلال الأمر الاستعطاقي الموجّه إلى عينيه: **جودي** في صدر بيته الأول ، وهو الشعور الذي لا نحسه مع أبيات زهير التي قالها في رثاء سنان بن حارثة، هذا الرجل الذي أفنى زهير شطرًا كبيرًا من قصائده في مدحه، ومع ذلك فإنه يبدأ مرثيته ببداية فاترة لا تحمل وراءها توهج عاطفة الحزن المصحوبة بالاستعبار كالذي فعله أوس، إذ يبدأ زهير مرثيته بالحديث عن سلمى المرتحلة عن ديارها وما خلفته وراءها من أطلال دارسة ، ورسوم ديار تعبت الريح بها .

١ - د/ إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ص ٢٤ - الأنجلو المصرية ١٩٩٧ م .

٢ - د/ رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث ص ١٠٠ - ط٢ / ١٩٨٥ م - الخانجي .

٣ - د/ حسني عبد الجليل : التمثيل الصوتي للمعاني ص ١٠٢ ط١ / ١٩٩٨ م الدار الثقافية .

٤ - د/ إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية . سابق . ص ٢٧ .

٥ - شعر زهير ص ٢٦٣ ، القنن : جبل ، الحائل : أتى عليه الحول ، الصياقل : الذي يصقل السيوف ويجلوها .

وإن كان ثم توحيد وجداني بين الحديث عن ارتحال سلمى وآثاره على المكان ومن فيه ، فإن ذلك لا ينفى خفوت الوهج العاطفي الذي حاول زهير تعويضه بلفت الانتباه إلى ما تحمله الأصوات المجهورة من قيم فنية وإيحائية، توضح تلك العاطفة، فهو يستخدم الألف اللينة تسع عشرة مرة، والأصوات الأنفية الواضحة سمعيًا: النون عشرين مرة، والميم أربع عشرة مرة ، واللام الجاني ثمان عشرة مرة، و العين تسع مرات ، والراء التكراري خمس مرات ، وإذا ما حاولنا عقد مقارنة بين الأصوات المجهورة عند زهير وأوس، لوجدنا تفوقًا واضحًا عند زهير، وبرغم ذلك ما يزال الاختلاف بينهما في العاطفة قائمًا، وعلة هذا الاختلاف الضارب بجذوره في أعماق الاتفاق، إنما ترجع إلى " اختلاف الألفاظ اللغوية التي يستخدمها كل من الشاعرين والإيقاع الخاص لكل منهما ، والحروف المعينة التي يتكون منها كل لفظ ، وانتظام هذه الحروف بتواليها في المقطع ، وهذا الانتظام والتوالي هو العامل الأكبر في اختلاف النغم " (١) ونجد مثل هذه السيطرة للأصوات المجهورة على الخطاب الشعري في قول كعب (٢) :

لَعَمْرُكَ مَا خَشِيتُ عَلَى أَبِي مَصَارِعَ بَيْنَ قَوْ فَالسُّلَى
وَلَكِنِّي خَشِيتُ عَلَى أَبِي جَرِيرَةَ رُحْمِهِ فِي كُلِّ حَيٍّ
مِنَ الْفَتَيَانِ مُحْلُولٍ مُمِرُّ وَأَمَّارٍ بِإِرْشَادٍ وَغَيٍّ
أَلَا لَهْفَ الْأَرْامِلِ وَالْيَتَامَى وَلَهْفَ الْبَاكِياتِ عَلَى أَبِي

فالألف اللينة الشديدة الوضوح السمعي تتكرر خمس عشرة مرة ، تليها الياء إحدى عشرة مرة ، والأصوات الأنفية تتكرر كذلك بصورة واضحة ، فالميم تتكرر اثنتي عشرة مرة ، والنون تسع مرات ، والجانية : اللام ثمان عشرة مرة ، والراء التكرارية عشر مرات ، وهذه الأصوات المجهورة مجتمعة تمثل قممًا للوضوح السمعي ، وطول المدى الصوتي ، وكلها مما يتناسب والرتاء بما يحمل من نبرة الحزن والفجعة التي يشد من أزرها تكرر صوت العين المجهور خمس مرات ، وهو من الأصوات التي كثر استخدامها في مواقف الفقد والفجعة ، كما نجد مثل هذا الحضور في قول الحطيئة رائيًا علقمة بن هوذة (٣) :

يَا جَفْنَةً تَرَكَ ابْنُ هَوْدَةَ خَلْفَهُ مَلَأَ لِصُحْبَتِهِ كَحَوْضِ الْمُقْتَرِي
كَعَرِيضَةِ الشَّيْزَى يُكَلَّلُ فَوْقَهَا شَحْمُ السَّنَامِ غَدَاةَ رِيحِ صَرْصَرِ
أَمْ مَنْ لِرَاسِيَةِ كَأَنَّ أَوَارَهَا نَقَعَ تَعَاوُرُهُ بَنَاتِ الْأَخْدَرِ
أَمْ مَنْ لِحَصْنٍ مُضْجِعِينَ قَسِيهِمْ مِيلَ خُدُودُهُمْ عِظَامِ الْمَفْخَرِ
إِنَّ الرِّزْيَةَ لَا أَبَا لَكَ هَالِكٌ بَيْنَ الدَّمَاحِ وَبَيْنَ دَارَةِ خَنْزَرِ
تِلْكَ الرِّزْيَةُ لَا رَزِيَّةَ مِثْلَهَا فَاقْنِي حَيَاءَكَ لَا أَبَا لَكَ وَاصْبِرِي

١ - د/ محمد النوبهي : الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه ١/٤١ الدار القومية للطباعة والنشر د . ت .
٢ - ديوان كعب بن زهير ص ١٨٣ ، الجريرة : الذنب العظيم ، محلول : صيغة مبالغة بمعنى متناهٍ في الحالة .
٣ - ديوان الحطيئة ص ١٥٧ ، ١٥٩ ، المقترى : الذي يجمع الماء في الحوض ، الشيزى : نوع من الشجر .

فقد استخدم الأصوات المجهورة : الألف اثنتين وعشرين مرة ، لتدل على قصدية التوظيف لما يتمتع به من شدة في الوضوح ، وعلو في الإسماع ، وطول في المدى الصوتي الذي يفسح بطوله المكان والزمان ، مما يتيح للنفس الكلمة أن تمد صوتها بالبكاء عندما يتوجه إلى جفنة في البيت الأول نادباً بدالة الندبة ذات الوضوح السمعي الكبير يا ، وكأنما يندب الجفنة لأن صاحبها هلك وتركها ملأى كمن يجمع الماء في الحوض لينهل منه الظامئون .

ونجد للياء صوت اللين حضوراً واضحاً إذ تتكرر تسع مرات محاكية لانكسار النفس بالفجعية ، مع حضور للأصوات الجانبية : السلام تسع عشرة مرة ، و الأنفية : النون إحدى وعشرين مرة ، والميم سبع عشرة مرة ، والراء التكراري سبع عشرة مرة ، وكلها أصوات تتميز بالوضوح السمعي العالي الذي يؤازر حالة الفقد التي يعيشها الشاعر .

ثانياً : التكرار الموقعي للأصوات :

في هذا النمط من التكرار الصوتي يتحكم الموقع الذي تكون به الأصوات ، أو الكلمات في الإيحاءات الإيقاعية والدلالية للصوت أو الكلمة المكررة ، وذلك على النحو التالي :

أ . التكرار الموقعي للصوت المفرد :

في هذه الصورة يقوم الشاعر بتكرار صوت، أو مجموعة من الأصوات في موقعين متناظرين أو أكثر، بحيث يكون الموقع هو المحدد للإشعاعات الصوتية التي تؤديها الأصوات المتكررة، ويبرز في هذا النمط موقع القافية من البيت باعتبارها كامنة في موقع صوتي متميز، ويكون صوت الروي ذا موقع أثير في هذا النمط؛ إذ يكون النسخة الثانية للصوت المكرر الذي يتخذ الموقع ذاته، ولكن في نهاية الصدر، وذلك ما يُعرف بالتصريع، أو الجناس الختامي، وله معكوس آخر هو الجناس الاستهلاكي المرتبط بالصدر والعجز، أو بالصدر دون العجز .

التصريع :

إذا كان التكرار الحر للصوت قد أظهر . فيما سبق . ما للأصوات المكررة من قيم إيحائية وإيقاعية تقوم بها ؛ نتيجة الإلحاح على وجودها داخل النص ، فإن ثمة ظواهر صوتية جاءت منتظمة انتظاماً موقعياً ساهم انتظامه هذا في بروز خاصية الإيقاع المتكئ على تساوي المسافات الزمنية التي ترد عليها الأصوات المكررة داخل البيت الشعري .

والتساوي في حالة التصريع يتأخر إلى نهاية صدر البيت وعجزه، وهما متساويان وزنياً ومن ثمة يكونان متساويين في نوعية الأصوات ، وذاك ما عبر عنه ابن رشيق بقوله : " فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته " (١) ، فهو يجري مجرى

١ - ابن رشيق القيرواني : العمدة . سابق . ١٧/١ .

القافية ، والفرق بينهما فرق مكاني ؛ إذ يقع التصريع " في آخر النصف الأول من البيت ، والقافية في آخر النصف الثاني منه " (١) ، ولمزيد من التحديد تكلم حازم القرطاحني عن العلاقة الكمية بين الكلمتين الواقعتين في نهاية الصدر والعجز ، فقال : " وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضًا " (٢) .

وإذا اعتبرنا القافية " تنويجًا لنظام صوتي صار من المستحيل إدراجه بدونها " (٣) وأنها " تقع في جزء مميز من أجزاء بيت الشعر " (٤) فإن التصريع الواقع في نهاية الصدر يأخذ مثل هذه الأهمية الأهمية ، بل ربما زاد على القافية بالبروز والصدارة التي ارتبطت بالبيت الأول الذي يشبه باب القصيدة ، وقد اشتق " التصريع من مصراعِي الباب ؛ ولذلك قيل لنصف البيت مصراع ، كأنها باب القصيدة ومدخلها " (٥) ومن تمام التشابه بين نهايتي المقطعين أن " التصريع يقع فيه من الإقواء والإكفاء والسناد والتضمين ما يقع في القافية " (٦) .

ومما يترتب على هذا التشابه بين نهاية المصراعين أن يقوم التصريع بأداء عددٍ من الوظائف ، فهو يشير . أولاً . إلى الإيقاع الصوتي المتكئ على التكرار الموقعي للأصوات ، ويشير . ثانياً . إلى الوظيفة الدلالية بتحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص ، وهو الشعر وليس النثر ؛ لأن " بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه ، كان أدخل في باب الشعر ، وأخرج له عن باب النثر " (٧) ، ويشير . ثالثاً . إلى ما في البيت الشعري من التلاحم بين جميع أجزائه ، وهو تلاحم يدركه المتلقي منذ لحظة تعامله مع القصيدة التي يؤدي التصريع إلى معرفة قافيتها قبل تمام البيت الأول منها (٨) .

وهذه القيم الوظيفية للتصريع تدفع الباحث إلى دراسته عند شعراء الصنعة الأربعة ؛ باعتبارهم من الفحول المجودين لشعرهم ، والتصريع دليل جودة الشاعر عند النقاد ؛ لأنه " دال على سعة في فصاحته واقتدارٍ منه في بلاغته " (٩) ومع ذلك فقد ذهب الكثير من النقاد إلى استهجان الإكثار منه ؛ لأنه آنذ سوف يكون دليل مشقة وتكلف (١٠) ، وهو ما لم نجده عند الشعراء الأربعة الذين كانوا مقلين في تصريعهم لمطالع قصائدهم ، وذاك أمر لا يغض من فصاحتهم وبلاغتهم ، والجدول التالي يوضح نسب استخدام التصريع عند الشعراء الأربعة :

- ١ - ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة . سابق . ص ١٨٠ .
- ٢ - حازم القرطاحني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . سابق . ص ٣٨٢ ، ٣٨٣ .
- ٣ - جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية . سابق . ص ٢٠٦ .
- ٤ - ميشال شريم : دليل الدراسات الأسلوبية ص ٩١ : المؤسسة الجامعية . بيروت ط ١٩٨٧/٢م .
- ٥ - ابن رشيق : العمدة . سابق . ١٧٤/١ ، وابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ١٨٠ .
- ٦ - ابن رشيق : العمدة . سابق . ١٧٦/١ .
- ٧ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر . سابق . ص ٥٨ .
- ٨ - ابن الأثير : المثل السائر . سابق . ٢٣٧/١ ، وابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة . سابق . ص ١٨١ .
- ٩ - العلوي : الطراز . سابق . ٣٢ / ٣ .
- ١٠ - انظر : الطراز ٣٢/٣ ، المثل السائر ٢٣٧/١ ، العمدة ١٧٤/١ ، سر الفصاحة ص ١٨١ .

الشاعر	الأبيات المصرعة	النسبة	القوائد المصرعة	النسبة	التصريح في الحشو	النسبة
أوس	٢١	%٣٨.٤	١٧	%٣١.٥	٤	%٧٣
زهير	٢٩	%٣٢.٤	٢١	%٣٩.٦	٨	%٩
كعب	٢٢	%٣.١	١٧	%٣٢.٠٧	٥	%٧١
الحطيئة	٢١	%٢	١٦	%١٣.١	٥	%٤٧

من استقراء هذه الجدول يتبين ما يلي :

١. بلغت عدة الأبيات المصروعة عند الشعراء الأربعة ثلاثة وتسعين بيتاً ، وهي نسبة لا تكاد تصل إلى ٣.٥% من جملة أشعارهم ، وهي نسبة تؤكد على عدم احتفالهم بالتصريح بالصورة التي تدخل بهم في حيز الاستهجان المرتبط بالإكثار منه .

٢. لم تكن هذه الضالة في عدة الأبيات المصروعة وفقاً على جملة إنتاجهم مجتمعين ، وإنما وجدناها كذلك عند كل شاعر على حدة ، من ذلك أن التصريح جاء عند أوس في واحد وعشرين بيتاً في نسبة مئوية قدرها ٣.٨٤% ، وجاء عند زهير في تسعة وعشرين بيتاً بنسبة مئوية قدرها ٣.٢٤% ، وجاء عند كعب في اثنين وعشرين بيتاً بنسبة مئوية قدرها ٣.١٥% ، بينما جاء عند الحطيئة في واحد وعشرين بيتاً بنسبة ٢% ، وهذه الضالة لا تقلل من المقدرة الشعرية التي يتمتع بها هؤلاء الشعراء ، ولا من الفحولة التي وصفوا بها في النقد القديم .

٣. جرى الشعراء الأربعة في تصريحهم على الطريقة الشعرية لدى غيرهم من الشعراء من حيث تصريح المطالع وغيرها من أبيات القصيدة ، وإن كانت النسبة الغالبة عندهم هي تصريح المطالع ، في حين قل التصريح في حواشي القصائد .

وأما عن الأصوات التي استخدمها هؤلاء الشعراء في التصريح ، فقد بلغت جملتها خمسة عشر صوتاً على تفاوت بينهم في استخدامها ، ويمكن توضيح ذلك بالجدول التالي :

الشاعر	أ	ء	ب	ت	ح	د	ر	ع	ف	ق	ك	ل	م	ن	ي
أوس	-	-	٣	-	٢	١	٣	١	١	-	-	٤	٥	١	-
زهير	-	٢	-	-	-	٦	٥	-	-	٣	١	٤	٥	٣	-
كعب	١	-	١	-	-	-	٥	-	٢	٢	-	٦	١	٢	٢
الحطيئة	-	-	-	١	١	٣	٤	١	٣	١	-	٤	٢	-	١

باستقراء هذا الجدول نخلص إلى ما يلي :

١. استخدم أوس بن حجر تسعة أصوات ليصرع عليها ، واستخدم زهير بن أبي سلمى ثمانية أصوات برغم أنه أكثرهم تصريحاً ، واستخدم كعب تسعة أصوات ، في حين استخدم الحطيئة عشرة أصوات ، واتساع الفارق بين عدة الأبيات المصروعة والأصوات التي صرّعت عليها يؤكد على ميلهم إلى تكرار التصريح بالصوت الواحد أكثر من مرة .

٢. اشترك الشعراء الأربعة في ثلاثة فقط من الأصوات المصرعة، وهي : الراء واللام والميم، وثلاثتها أصوات مجهورة تتميز بالوضوح السمعي العالي، وقد اتفق كل من زهير وكعب في مرات استخدام الراء في التصريع، إذ بلغت خمس مرات لكل واحد منهما، واتفق زهير مع كلٍّ من أوس والحطيئة في التصريع بصوت اللام الذي ورد أربع مرات في شعر كل واحد منهم ، كما اتفق زهير مع أوس في استخدام الميم خمس مرات عند كل واحد منهما .

٣. اتفق أوس وكعب في مرات استخدام الأصوات المجهورة والمهموسة في مواضع التصريع، فقد استخدم كل منهما سبع أصوات مجهورة، وصوتين مهموسين مما يعني أن النسبة البينية بينهما كبيرة . خمس أصوات . في حين كانت صغيرة عند زهير والحطيئة . صوتين اثنين . فقد استخدم زهير خمسة من الأصوات المجهورة وثلاثة من الأصوات المهموسة ، واستخدم الحطيئة ستة من الأصوات المجهورة قبالة أربعة من الأصوات المهموسة .

وتدفعنا هذه القلة المتبدية في استخدام التصريع عند الشعراء الأربعة إلى دراسة الأبيات المصرعة في ضوء المعايير التي وضعها النقاد القدامى لجودة التصريع؛ للوقوف على حظهم من الجودة، أو عدمها، خاصة، وأنهم جميعاً من الشعراء الفحول، وأول هذه المعايير: استقلال كل مصراع عن الآخر، وعدم حاجته إليه في فهم معناه (١) وقد ذهب العلوي إلى وجود رابطة بين المصراعين برغم هذه الاستقلالية ، ووجودها هو الغالب على أبيات التصريع عند الشعراء الأربعة ، ومع ذلك فقد وجدنا عند زهير هذه الاستقلالية مع غيبة الرابطة في قوله (٢) :

فِيمَ لَحَتْ ؟ إِنَّ لَوْمَهَا دُعُرٌ أَحْمَيْتِ لَوْمًا كَأَنَّهُ الْإِبْرُ

فإننا نجد فيه كل مصراعٍ مستقلاً بنفسه ، فقد بدأ المصراع الأول بالسؤال الحائر المستنكر حول سلوك الآخر تجاهه ، وهو اللوم أو العتاب بدلالته على إلحاح اللائم ، وتكراره اللوم مثلما ينتج صوت الراء من تكرار طرق طرف اللسان أسفل اللثة العليا ، في حين أدار المصراع الثاني حول حمية لوم المرأة ، في أسلوب خبري يؤكد الإلحاح على اللوم المشبه وخز الإبر ، وهو ما كان صوت الراء مناسباً لتكراره ، مثلما كان في المصراع الأول الذي أكد استقلاليته لغويًا من خلال خطاب الغائب ، في حين جعل المصراع الثاني للمخاطب من خلال أسلوب الالتفات . وهذه الاستقلالية الدلالية لكل مصراع عن أخيه ، مع غيبة الرابط نلمحها في قول زهير أيضاً (٣) :

إِنَّ الْخَلِيطَ أَجَدَّ الْبَيْنِ فَأَنْفَرَقَا وَعَلَّقَ الْقَلْبُ مِنْ أَسْمَاءَ مَا عَلِقَا

فهذه الاستقلالية تبدو من خلال انفراد كل مصراع عن الآخر بالدلالة المطروحة، فالأول يدور حول إصرار المخالطين على الرحيل والفراق والانقطاع، ويدور الثاني حول تعلق قلبه بأسماء، والربط بين

١ - ابن الأثير : المثل السائر . سابق . ٢٣٧/١ ، الطراز للعلوي ٣/٣٣ .

٢ - ديوان زهير تقديم وتعليق د/ محمد محمود ص ٦٢ دار الفكر اللبناني ١٩٩٥ م .

٣ - ديوان زهير - طبعة دار الفكر اللبناني - السابق الصفحة نفسها .

المصراعين هو واو الحال الدالة على التلازم والتفارق بين إصرار الخليط على الرحيل وتعلق القلب بأسماء، ولعل استخدام صوت القاف الانفجاري المهموس في هذا التصريع وفي روي القصيدة كلها ما يدل على المواءمة الواضحة لصوت القاف بالدلالة المطروحة .

وقد يكون استقلال كل مصراع عن صاحبه موجوداً في البيت، بيد أن ثمة علاقة رابطة تربط المصراع الثاني بالأول (١) وهذا هو الغالب على الأبيات المصرعة عند الشعراء الأربعة ، من ذلك قول كعب بن زهير (٢) :

أَنَّى أَلَمَّ بِكَ الْخَيَالُ يَطِيفُ وَمَطَافُهُ لَكَ ذِكْرَةٌ وَشُعُوفُ

فالعلاقة الرابطة بين المصراعين دلالية تشير إلى أثر الخيال الطائف على قلبه المغرم به . شعوف . والذي لا ينسأه . ذكره ، وعلاقة لغوية وهي الواو وضمير الغيبة المتصل بكلمة مطاف في بداية المصراع الثاني . وقول الحطيئة (٣) :

أَلَا آلَ لَيْلَى أَزْمَعُوا بِقُفُولٍ وَمَا آذَنُوا ذَا حَاجَةٍ بِرَحِيلٍ

حيث تتجسد العلاقة الدلالية بينهما من خلال دورانهما حول فكرة الرحيل التي لم يؤذن بها مَنْ هو في حاجة إليهم، أما العلاقة اللغوية الرابطة بين المصراعين، فهي ما تقوم به الواو والضمير المتصل بالفعل /آذَنُوا العائد على آل ليلَى في المصراع الأول . وقد يكون الشاعر مخيراً في تقديم أحد المصراعين على الآخر أيهما شاء (٤) ومنه قول أوس بن حجر (٥) :

عَيْنِي لَأَبْدَ مِنْ سَكَبٍ وَتَهْمَالٍ عَلَى فَضَالَةٍ جَلَّ الرَّزْءُ وَالْعَالِي

فإنه يصح البدء بالمصراع الثاني بالدرجة ذاتها التي يصح معها البدء بالأول، والأمر في الاختيار يؤول إلى الشاعر الذي أثر البدء ببدء العينين ، ووضعهما أمام الأمر الذي لا مفر منه وهو البكاء وسكب الدموع لأن المراثي عظيم الرزء .

وقد لا يستقل المصراع الأول بنفسه ، ولا يُفهم معناه إلا بالمصراع الثاني (٦) وهذا النمط من التصريع يسمى التصريع الناقص ، وهو ليس بالحسن ولا بالمرضي عند النقاد القدامى أمثال ابن الأثير والعلوي في . وعلى هذا النمط من التصريع جاء قول زهير (٧) :

كَأَنِّي وَرَدَفِي وَالْفَتَانُ وَنَمْرُقِي عَلَى خَاضِبِ السَّاقَيْنِ أَزْعَرَ نِفْتَقِي

١ - الطراز للعلوي . سابق . ٣٤/٣ ، وانظر : المثل السائر لابن الأثير ٢٣٧/١ .

٢ - ديوان كعب بن زهير ص ٨٥ .

٣ - ديوان الحطيئة ص ٣٣ .

٤ - الطراز للعلوي ٣٥/٣ ، ٣٦ ، والمثل السائر ٢٣٨/١ .

٥ - ديوان أوس بن حجر ص ١٠٢ .

٦ - ابن الأثير : المثل السائر ٢٣٨/١ ، والطراز للعلوي ٣٥/٣ ، ٣٦ .

٧ - ديوان زهير - سابق - ص ٧٣ . الردف هنا بمعنى الحقيبة ، الفتان : غشاء للرجل من آدم ، النمرق : الوسادة أزعر : قليل قليل الريش ، نفتق : هو الذي ينفتق في صوته .

فقد افتقر المصراع الأول إلى الثاني في الدلالة التي يقوم فيها المصراع الثاني بوظيفة نحوية هي خبر الناسخ المتصدر للمصراع الأول ، ومن ثمة فالدلالة المطروحة لا تكتمل في غيبة المصراع الثاني ، وهذا ما نلمحه أيضًا في قول أوس بن حجر (١) :

فَإِنْ يَأْتِكُمْ مِنِّي هَجَاءٌ فَإِنَّمَا حَبَاكُم بِهِ مِنِّي جَمِيلٌ بَنُ أَرْقَمَا

إذ يبدو التعلق بين المصراعين من خلال دالة الشرط المتصدرة للمصراع الأول ، فهي تقوم بربط المصراعين معًا ؛ لأن الثاني منهما يمثل جملة الجواب التي بدأت بدالة القصر . إنما . في نهاية المصراع الأول .

وقد يتم تعليق المصراع الأول على صفة تجيء في أول المصراع الثاني (٢) ، وقد تكون الصفة المرادة هنا ما يراد بها في النحو العربي ، كما في قول كعب بن زهير (٣) :

أَلَمَّا عَلَى رُبْعٍ بِذَاتِ الْمَزَاهِرِ مُقِيمٌ كَأَخْلَاقِ الْعَبَاءَةِ دَاثِرِ

فقد علق المصراع الأول على بداية الثاني حيث كلمة مقيم الواقعة صفة لربيع في منتصف المصراع الأول الذي يمكن أن يقنع بدواله دون الحاجة للثاني ، بيد أنه لما جاء الوصف على هذه الشاكلة ، فقد افتقر المصراع الأول للثاني ، بحيث تبدو دلالاته معلقة بالثاني ، وقد يراد بالصفة مطلق الحدث دون أن تستند إلى الوظيفة النحوية الخاصة بها وذلك كقول الحطيئة (٤) :

أَمِنْ رَسْمِ دَارٍ مَرْبَعٍ وَمَصِيفٍ لِعَيْنَيْكَ مِنْ مَاءِ الشُّنُونِ وَكَيْفُ

فقد ربط المربع والمصيف بالعينين في بداية المصراع الثاني ، وهذا ما يعني أن دلالة المصراع الأول معلقة على بداية الثاني .

ب . التكرار الموقعي للدوال اللغوية :

التصدير :

مثل التصريح صورة من صور التكرار الموقعي للأصوات المفردة ، إذ اتخذ موقعًا ثابتًا في البيت هو نهاية المصراعين ، واختص في أصل استخدامه ببداية القصيدة ، وقد يجيء في ثناياها ، أما هذا اللون من التكرار ، فإنه يعد أكثر كثافة من التصريح ؛ إذ يختص بتكرار مجموعة من الأصوات اللغوية تمثل في مجموعها لفظة ذات دلالة في سياقها الذي ترد فيه .

والموقع الذي يرد فيه هو الذي يحدد القيمة الصوتية والدلالية ، والنمط التكراري الذي ينتمي إليه ، وهو ما عُرف في البلاغة العربية برد الأعجاز على الصدور ، أو التصدير وهو " أن يرد أعجاز

١ - ديوان أوس بن حجر ص ١١١ .

٢ - ابن الأثير : المثل السائر ١/ ٢٣٩ ، العلوي : الطراز ٣/ ٣٧ .

٣ - ديوان كعب ص ١٢٥ ، وانظر : ديوان أوس ١/ ٩٤ ، وديوان زهير ١/ ٣٩ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ١٦٦ ، الشُّنُون : مجاري الدمع ، الوكيف : سقوط الدمع ، يريد أن رسم الدار أدري دموعه .

الكلام على صدره " (١) ، وذلك ما يشير إلى أن إحدى اللفظتين المكررتين تتخذ موقع العجز / القافية ، بينما تتحرك الأولى على مساحة البيت ، فينتج بذلك مجموعة من المواقع تراوحت بين الثلاثة عند: ابن المعتز والعسكري وابن رشيق و العلوي (٢) الذي جعل التقسيم الموقعي بين أنماط تقسيمه للتصدير ، حيث قسمها قسمة تنكئ على التفرقة بين اللفظ والمعنى ، كما جاءت هذه المواقع أربعة عند أسامة بن منقذ وأبي محمد القاسم السلجماسي (٣) .

أما السكاكي في كتابه المفتاح ، فقد تتبع المواقع التي ترد فيها اللفظة الأولى ووجدها خمسة مواقع ، وهذه المواقع الخمسة قد ارتضاها البحث لمواءمتها الصورة الموقعية التي وردت عليها اللفظة الأولى عند شعراء نيار الصنعة . موضوع البحث . كما أنها المواقع ذاتها التي تتوأم والنظرة المنطقية للمواقع التي ترد عليها اللفظة الأولى ، وذلك على النحو التالي :

الموقع الأول :

تتخذ فيه اللفظة الأولى صدر المصراع الأول ، بينما تقبع الثانية في موقع القافية من البيت على هذا النحو : (٠٠٠)----- (٠٠٠) وقد ورد على هذه الصورة قول أوس (٤) :

أَوْدَى رَبِيعُ الصَّعَالِيكِ الْأَلَى انْتَجَعُوا وَكُلُّ مَا فَوْقَهَا مِنْ صَالِحِ مُودِي

وقول زهير بن أبي سلمى مادحاً قومًا من غطفان (٥) :

مُحْسَدُونَ عَلَى مَا كَانَ مِنْ نَعِمٍ لَا يَنْزِعُ اللَّهُ عَنْهُمْ مَا لَهُ حُسَدُوا

وقول كعب بن زهير (٦) :

فَعَرَفْتُ عَنْهَا إِنَّمَا هُوَ أَنْ أَرَى مَا لَا أَنْالُ فَإِنِّي لَعَزُوفُ

وقول الحطيئة (٧) :

تَذُرُونَ إِنْ شُدَّ الْعِصَابُ عَلَيْكُمْ وَنَأْبَى إِذَا شُدَّ الْعِصَابُ فَمَا نَدُرُ

فالملاحظ على هذه النماذج وأشباهاها مما يضم ظاهرة التصدير بهذه الصورة الموقعية أن البيت الشعري يصير بسبب اللفظتين المكررتين أشبه ما يكون بدائرة لا يكاد طرفاها يفترقان حتى يلتقيا ، أو دائرة مغلقة على نفسها ، فبدايتها هي نهايتها (٨) ، مما يوحي بأن اللفظة المكررة تمثل

١ - ابن رشيق القيرواني : العمدة . سابق . ٣/٢ .

٢ - انظر : ابن المعتز : البديع ص ٤٧ ، ٥٢ ، الصنائع ص ٤٢٩ ، ٤٣٣ ، العمدة ٣/٢ ، الطراز ٢/٣٩٠ ، ٣٧٩ .

٣ - انظر : أسامة بن منقذ : البديع في نقد الشعر تحقيق : عبد آ ٠ علي منها ص ٥٨ ، ٨٧ ط / ١ / ١٩٨٧ م دار الكتب العلمية . بيروت . كتاب : المنزع البديع لأبي القاسم السلجماسي . سابق . ص ٤١٠ ، ٤١١ .

٤ - ديوان أوس بن حجر ص ٢٥ ، وانظر البيت ١١٦/١ .

٥ - ديوان زهير ص ٥٠ ، وانظر الأبيات : ٤٦/٢٢ ، ٥٥/٢٢ ، ١٠٤/١٥ ، ١١٠/٢١ .

٦ - ديوان كعب بن زهير ص ٨٥ .

٧ - ديوان الحطيئة ص ١٠٩ ، العصاب : حبل يشد به فخذ الناقة لتدر اللبن ، وانظر : ٢٨/١٧ ، ٣١٥/١ .

٨ - د / محمد عبد المطلب : البلاغة العربية : قراءة أخرى ص ٣٦٨ . ط ١ / ١٩٩٦ م لونغمان .

محورًا إيقاعيًا ودلاليًا ؛ لأن الدلالات التي ينتجها البيت تدور في فلكها ، ففي بيت أوس تشير اللفظة المكررة إلى دلالة الموت والهلاك ، وهي عينها دلالة البيت التي تشير إلى حتمية الموت والهلاك ، وفناء الكل ، لا فرق حينئذ بين فقير صعلوك ، أو غني صالح .

وفي بيت زهير نجد دلالة اللفظة المكررة على الحسد الواقع على غطفان ؛ بسبب ما لديهم من النعم ، ورتب الشاعر على ذلك الدعاء لهم بالألّ ينزع الله عنهم ما من أجله حُسدوا ، وفي بيت كعب نجد الدلالة تدور حول مدح الذات بالعقل والحكمة والعزوف عما لا طائل منه ، أو لا قدرة على نواله ، وفي بيت الحطيئة نرى جمعه بين النقيضين في هجائه هؤلاء الناس الذين يُعطون . يتكرمون . في حالة تعرضهم للذل والهوان مما يعني انتفاء عزتهم ونخوتهم ، بينما هو وقومه يصرون على عدم العطاء إذا ما تعرضوا للذل ؛ لما يتمتعون به من النخوة والكرامة ، والملاحظ على شواهد التصدير في الأبيات السابقة أن ثلاثة منها تنوعت فيها كلمتا التصدير بين الاسم والفعل مع التناوب في موقع كل منهما ، بينما جاء التصدير في البيت الرابع منها على صيغة الفعل المضارع وحده .

الموقع الثاني :

وفيه تقع اللفظة الأولى في حشواصدر مقتربة شيئًا ما من الثانية ، وذلك على النحو التالي :
 --- (٠٠٠) --- (٠٠٠) وقد ورد على هذه الصورة قول أوس (١) :

إِذَا مَا عَلُوا قَالُوا أُيُونَا وَأَمْنَا وَلَيْسَ لَهُمْ عَالِينَ أَمْ وَ لَا أَيْ

وقول زهير بن أبي سلمى (٢) :

وَإِنِّي لَوُ لَقَبْتُكَ فَاجْتَمَعْنَا لَكَانَ لِكُلِّ مُنْدِيَةٍ لِقَاءُ

وقول كعب بن زهير (٣) :

إِذَا مَا خَلِيلٌ لَمْ يَصْلُكَ فَلَا تَقُمْ بِتَأْتِيهِ وَأَعْمِدُ لِأَخَرٍ وَاصِلِ

وقول الحطيئة (٤) :

وَإِنَّ بِلَاءَهُمْ مَا قَدْ عَلِمْتُمْ عَلَى الْيَّامِ إِن نَفَعَ الْبِلَاءُ

فاقترب اللفظتين المكررتين مع الحفاظ على المسافة البينية يشير إلى وضوح قيمة التراكم الصوتي والترابط الدلالي بين المصراعين ، ووجود اللفظة الأولى في حشو الأول منهما إنما هو رغبة الشاعر في جعلها نواة دلالية في موقعها ، ويؤكد ذلك من خلال جعل ما يسبقها من الدوال اللغوية تمهيدًا لها ، كالذي نراه في بيت أوس ، إذ قامت فيه جملة الشرط بالتمهيد لجملة الجزاء التي تبدأ بمادة

١ - ديوان أوس بن حجر ص ٨ ، والأبيات : ١٢/١٢ ، ٢٥/١ ، ٢٥/٥ ، ٨٥/١٤ ، ٩٩/٦ .

٢ - ديوان زهير ص ٢٥ ، المندية : هي الداهية التي تندي صاحبها عرقًا لشديتها ، وانظر : ٣٥/٣ ، ٤٩/٢٥ .

٣ - ديوان كعب ص ٦٧ ، التلعة : مسيل الماء ، اعمد : اقصد ، وانظر : ٢٠/٣٨ ، ٧٤/١٩ ، ١٢٥/٢ ، ١٤٥/٧ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ٨٩ ، وانظر : ١٥/١٨ ، ٦٨/١٥ ، ٧٤/١٣ .

القول مع إثبات مقولها المنصرف إلى ذم هؤلاء الناس ؛ لأنهم لا يذكرون ذوي أرحامهم إلا حال هزيمتهم ، أما حين تكون لهم النصرة ، فإنهم لا يذكرونهم •

وهذا التمهيد نلمحه كذلك في بيت كعب، إذ تقوم دالة الشرط بالتمهيد للفظة المكررة الأولى الواقعة في حشو المصراع الأول، ثم يمهّد بها للفظة الأخرى من خلال النصح الذي يقدمه للمخاطب بآلاً يقيم في ذلك المكان /تلقته؛ لأن الخليل قطعه ولم يصله، وإذا أراد صلة ، فليصل من يصله • وقد يكون تحرك اللفظة الأولى إلى حشو المصراع الأول؛ رغبة من الشاعر في سبقها بما يؤكد كالأذي نراه في بيت زهير، إذ استخدم دالة التوكيد المقترنة بضمير الذات المتكلمة ليصل إلى اللفظة الأولى /لقيتك الواقعة في جملة الشرط، وليمهد بها لجملة الجواب الواقعة في المصراع الثاني، حيث تقوم هذه الأخيرة بتوضيح ما يريده من الدالة الأولى، لأن لقاءه بمن يخاطبه يجعل هذا الأخير يبحث عن وسيلة يتخلص بها من اللقاء مثلما يحاول من تعرض له داهية أن يتخلص منها، أو يخفف من حدتها، ومثل ذلك نراه في بيت الحطيئة كذلك •

الموقع الثالث :

وفيه يتم التوازن الصوتي بين المصراعين اللذين ينتهيان بالنهاية الصوتية ذاتها، وذلك ما يعني أن التراكم الصوتي الذي ينتجه تكرار الدوال الصوتية يتمركز في موقع التصريع من البيت، ومن ثمة يؤدي هذا التراكم ما يؤديه التصريع في النص من قيمة صوتية ودلالية، ويتخذ هذا الموقع الثالث الشكل التالي : -----(٠٠٠) -----(٠٠٠) وعلى هذه الصورة ورد قول أوس (١) :

وَلَسْتُ بِخَابِي أَبَدًا طَعَامًا حَذَارَ غَدٍ لِكُلِّ غَدٍ طَعَامٌ

وقول زهير بن أبي سلمى (٢) :

وَذِي نَسَبٍ نَاءٍ بَعِيدٍ وَصَلْتُهُ بِمَالٍ وَمَا يَذْرِي بِأَنَّكَ وَاصِلُهُ

وقول كعب بن زهير (٣) :

لَوْلَا بَنُوها وَقَوْلُ النَّاسِ مَا غُطِفْتُ عَلَى الْعِتَابِ وَشَرُّ الْوُدِّ مَا غُطِفَا

وقول الحطيئة (٤) :

جَاوَزْتُ آلَ مُخَلَّدٍ فَحَمِدْتُهُمْ إِذْ لَا يَكَادُ أَخُو جَوَارٍ يُحَمَدُ

إن وجود الكلمة المكررة في نهاية المصراعين ليؤكد على الرغبة في إحداث التوازن الموسيقي بينهما ، وهو توازن مصحوب بتوازن دلالي ، إذ ترتبط اللفظتان المكررتان بأصل دلالي واحد برغم اختلاف

^١ - ديوان أوس بن حجر ص ١١٥ وانظر الأبيات : ٦١/٢ ، ٦٦/٢٣ ، ١١٨/٧ •

^٢ - ديوان زهير ص ١٠٠ وانظر الأبيات : ٢٣/٣٨ ، ٢٣/٣٩ ، ٥٦/٣ ، ٥٩/١ ، ٦٦/٤ •

^٣ - ديوان كعب بن زهير ص ٥٩ ، والأبيات : ٥٣/٣ ، ١٠٤/٣٦ ، ١٠٥/٨ ، ١٧٨/١ •

^٤ - ديوان الحطيئة ص ١٩٠ ، وانظر الأبيات : ٧٧/٢٣ ، ٨٣/٣ ، ٨٤/٦ ، ٨٤/٧ •

الصيغة الشكلية التي وردت عليها اللفظتان في الأبيات الثلاثة الأخيرة ، ومع التوازن الصوتي الدلالي نجد كل مصراع ينتهي بلفظة جاءت طبيعية في موقعها ، دون تكلف أو إعنات ، مما يعني أن ثمة ترابطاً دلاليّاً بين كل مصراعين من الأبيات الأربعة ، وهذا الترابط يشير إلى أنه إذا كانت المحسنات اللفظية تؤدي وظيفتها الأساسية في النص الشعري وهي المشاركة في تشكيل الإيقاع الصوتي ، فإن المحسنات المعنوية لا يقل دورها عن الدور التي تقوم بها نظيرتها اللفظية ، بل هي تابعة لها ، وتسير في الاتجاه الذي تسير فيه نظيرتها .

لقد مهد أوس للكلمة التي ختم بها المصراع الأول بالنفي الواقع على خبء الطعام وخزنه خشية الغد، وهذه النهاية ذاتها تمهد لنظيرتها التي ختم بها المصراع الثاني إذ إنه لما نفى خبء الطعام خشية الغد؛ فإنما قد كان ذلك النفي لإيمانه أن لكل غدٍ طعاماً، ومن هنا كان ختام كل مصراع باللفظة ذاتها دليلاً على ما بين المصراعين من الترابط؛ لأن الشاعر قد جعل " مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يشهد بآخره ، وصدوره يشهد بعجزه " (١) .

وقد أُرصد زهير لكلمة القافية منذ بداية المصراع الأول التي تشير إلى حق القريب النسبي البعيد على من يخاطبه من صلة ؛ ولذلك ختم هذا المصراع بما يدل على القيام بحقه . وصلته . بينما جاءت بداية المصراع الثاني لتحدد وسيلة الصلة وأنها المال ، ثم كانت القافية قارة في موضعها لأنها مدح للواصل بعدم المن على من يصله ، فهذا الأخير لا يدري أن قريبه واصله ، والإرصاد من المحسنات المعنوية التي تقوم بوظيفة الربط بين صدر الكلام وعجزه ، فيبدو مترابطاً متماسكاً ، ومن ثمة تتحقق في التصدير الوظيفتين معاً : الصوتية والدلالية .

ونجد هذا الإرصاد في بيتي كعب والحطيئة ، فلكي يصل كعب إلى حكمته في نهاية البيت : " شر الود ما عُطِف " يمهد لها بالحديث عن سبب العطف وهو وجود الأولاد وكلام الناس ، ويختتم الحطيئة بيته بخاتمة طبيعية هي حمده آل مخذ على حسن جوارهم إياه ، وعندما يريد أن يعلو بمدحهم يسلب صفة الحمد هذه عن سواهم .

الموقع الرابع :

فيه يزداد اقتراب اللفظتين من بعضهما حيث تكون الأولى في بداية المصراع الثاني ، وتكون صورته ----- (٠٠٠)---(٠٠٠) ، وقد ورد على صورته قول أوس (٢) :

رَأَيْتُ بُرَيْدًا يَزْدِرِينِي بَعَيْنِهِ تَأْمَلُ رُوَيْدًا إِنَّنِي مَنْ تَأْمَلُ

وقول زهير بن أبي سلمى (٣) :

١ - انظر : الصناعتين ص ٤٢٥ : البديع في نقد الشعر ص ١٨٧ ، والمثل السائر ٣٢٩/٢ .

٢ - ديوان أوس بن حجر ص ٩٨ ، وانظر الأبيات : ٢١/٢٠ ، ٧٢/٥٠ ، ٧٩/١ ، ١١٧/٥ .

٣ - ديوان زهير ص ٢٥ ، والأبيات : ٢٠/١٣ ، ٢٢/٣٠ ، ٢٧/٢ ، ٤٥/١٥ ، ٥٠/١ .

أَرُونَا سُنَّةَ لَا عَيْبَ فِيهَا يُسَوِّي بَيْنَنَا فِيهَا السَّوَاءُ

وقول كعب بن زهير (١) :

يَبْعَثُ الْعَزْفُ وَالتَّرْنُمُ مِنْهَا وَنَذِيرٌ إِلَى الْخَمِيسِ نَذِيرًا

وقول الحطيئة (٢) :

وَلَمَّا أَنْ مَدَحْتُ الْقَوْمَ قُلْتُمْ هَجَوْتُ وَلَا يَحِلُّ لَكَ الْهَجَاءُ

إن اقتراب اللفظتين المكررتين على هذا النحو يؤدي بعض الوظائف الإيقاعية والدلالية منها : بروز الإيقاع الصوتي بسبب تكرار مجموعة صوتية في مساحة ضيقة بدا معها المصراع الثاني أشبه ما يكون بدائرة بدايتها هي نهايتها، ومنها إنتاج بعض الدلالات التي يملئها سياق الألفاظ المكررة كالتوبيخ أو التأنيب عند أوس، وهو يكرر الفعل تأمل مرتين تشير الأولى إلى معني التأنى والتمهل، وتشير الثانية إلى كون الشاعر أملاً للمخاطب بُريد أو هو المأمول الذي يؤمله بُريد؛ ولذا فإن الشاعر يأمره مؤنباً أن يتأنى في ازدرائه إياه؛ لأنه أمله المنتظر، وقد ينتج هذا التقارب في المساحة البينية دلالة الرجاء التي نلمسها في تكرار زهير المجموعة الصوتية نفسها في أول العجز ونهايته ، وهو يمهد لكل ذلك بالأمر في صدر البيت، وربما أنتج هذا التقارب دلالة التأكيد في بيت كعب ، وقد تكون الدلالة المستفادة التجني التي نراها في بيت الحطيئة .

الموقع الخامس :

فيه تتحرك الأولى إلى حشو العجز مقتربة من الثانية حتى تتلامسا فلا يفصل بينهما فاصل، وهذا ما يُعد أعلى قمم التقارب بين اللفظتين، على أن هذا التقارب يؤكد على أن المنطقة التي يقع فيها ذات إشعاع صوتي/دلالي حفز الشاعر لكي يقرب بينهما . يقول أوس (٣) :

لَقَدْ عَلِمْتُ أَسَدٌ أَنَّنَا لَهُمْ نُصْرٌ وَلَنِعْمَ النُّصْرُ

وقول زهير بن أبي سلمى (٤) :

وَلَقَدْ أَرَاهَا وَالْحُلُولُ بِهَا مِنْ بَعْدِ صِرْمٍ أَيْمًا صِرْمٍ

وقول كعب بن زهير (٥) :

مَا صَلَاحُ الزَّوْجَيْنِ عَاشَا جَمِيعًا بَعْدَ أَنْ يَصْرِمَ الْكَبِيرُ الْكَبِيرًا

وقول الحطيئة :

- ١ - ديوان كعب بن زهير ص ١١٥ ، والأبيات : ٨١/٣ ، ١٤٢/٢ ، ١٤٦/٢٣ .
- ٢ - ديوان الحطيئة ص ٨٤ ، والأبيات : ٧/٣ ، ٦١/٢٧ ، ٨٥/١٠ ، ٨٦/١٤ .
- ٣ - ديوان أوس بن حجر ص ٢٩ ، والأبيات : ١١/٧ ، ٣٣/٢ ، ٤٥/٣٤ ، ٦٤/١ .
- ٤ - ديوان زهير ص ١٠٤ ، الصرْم : أي الفرقة من الناس ، وانظر : ٢١/٢٢ ، ٤١/٢١ ، ٤٧/٢ ، ٤٩/٢٩ .
- ٥ - ديوان كعب ص ١١٣ ، والأبيات : ٢١/٤١ ، ٢١/٤٣ ، ٣٤/١٣ ، ٣٤/٣٠ .

قَوْمٌ إِذَا نُسِبُوا فَفَرَعُهُمْ فَرَعِي وَأَثَبَتْ أَصْلُهُمْ أَصْلِي^(١)

إن الأبيات السابقة تعطينا صورة لما يمكن أن تكون عليه اللفظة الأولى من التصدير ، إذ قد يفصل بينهما فاصل كما في البيتين الأولين ، وقد لا يكون بينهما فاصل كما في البيتين الآخرين، وإذا نظرنا في الفاصل بين اللفظتين المكررتين في بيت أوس وجدناه مكوناً من ثلاثة مقاطع قصيرة ، ومقطع طويل مغلق " ولنعم " الذي جاء في سياق امتداح اللفظة الواقعة في موقع القافية، وجاء الفاصل في بيت زهير مكوناً من مقطعين طويلين ومقطع قصير " أيما "، وهذا الفاصل مكون من أيّ الكمالية الواصفة للفظ صرم وهي اللفظة الأولى، والمضافة . أي . إلى اللفظة الثانية، وقد اقترنت بهذا الفاصل ما الزائدة لتوكيد المعنى، وعلى ذلك فإن الوظيفة الإيقاعية والدالية للتصدير في البيتين السابقين قد زادهما هذا الفاصل وضوحاً وفعالية .

وأما البيتان الأخيران فلم يفصل بين اللفظتين المكررتين أيّ فاصل ، مما يعني كثافة الإيقاع الصوتي في هذه المنطقة المتأخرة من البيت ، بسبب تراكم الأصوات في مساحة تكاد تتلامس فيها اللفظتان تلامساً ينتج إلى جانب الإيقاع التوكيد الذي تزداد قيمته وضوحاً من خلال العلاقة اللغوية بين اللفظتين المكررتين ، وهي علاقة الفاعل بمفعوله في البيتين جميعاً .

ج . التكرار الحركي للدوال اللغوية :

الترديد :

اتكأ التصدير على موقعية الدالة المردودة على ما سبقها، وهي الموقعية التي حُدَّت بموقع القافية، بينما جاءت الدالة الأولى متحركة بحركة محدودة بالمواقع التي تتحرك فيها على مساحة البيت ما قبل القافية ، وقد قام التصدير بوظيفة مزدوجة صوت /دالية، شأنه في ذلك شأن الظواهر البديعية المتكئة على التكرار الصوتي كالترديد، وإن اختلف عنه في أنه " مخصوص بالقوافي أو الأعجاز تُرد على الصدور ، بينما يقع الترديد في أضعاف البيت " (٢) ومن ثمة فالتصدير مرتبط " بموقع محدد، أي وقوع طرفه الثاني في القافية ضرورة " (٣) .

تشير حركية الترديد إلى حرية المبدع في إضاءة بعض أجزاء البيت الشعري بهذه الألفاظ المكررة ، بحيث تتجلى وظيفتها الصوتية من خلال المواقع التي ترد فيها ، و التي يتخيرها بعناية بينما تتجلى وظيفتها الدالية في ارتباطها بالسياق ؛ لأن الترديد هو تعليق " المتكلم لفظاً من الكلام بمعنى ، ثم يردّها بعينها بمعنى آخر " (٤) . وبلغت هذا المفهوم إلى حقيقة اختلاط الترديد ببعض الظواهر البلاغية الأخرى كالتعطف الذي " تكون إحدى كلمتيه في مصراع ، والأخرى في المصراع

١ - ديوان الحطيئة ص ٢٦٥ ، والأبيات : ٢٧/١٥ ، ٥٧/١١ ، ٦٥/٧ ، ٦٦/١٠ .

٢ - ابن رشيق : العمدة . سابق . ٣/٢ .

٣ - د/ محمد العمري : تحليل الخطاب الشعري . البنية الصوتية . ص ١٧٢ .

٤ - ابن أبي الإصبع : تحرير التحبير . سابق . ص ٢٥٣ .

الآخر " (١) بينما قصر التردد على وجود الكلمتين في أحد قسمي البيت (٢) وقد وجدنا أبا هلال العسكري يحدد للتعطف مدلولاً آخر ، هو " أن تذكر اللفظ ثم تكرر المعنى مختلف " (٣) وهو بهذا /اختلاف المعنى قد جعل التعطف صورة من صور الجناس مما يعني اختلافه والترديد الذي هو صورة من صور التكرار .

ولا شك أن كثرة المصطلحات المتعلقة بظاهرة بلاغية ، قد يذهب بجمالياتها لدى المتلقي الذي يُصاب بالرهق والخلط بين تلك المصطلحات، فالتعطف الذي ورد عند ابن أبي الإصبع مخصوصاً بدلالة معينة، يرد عند أبي هلال مرتبطاً بدلالة مغايرة، في حين يأتي بمصطلح جديد مرادف للترديد عند ابن أبي الإصبع، وهو المجاورة وهو " تردد لفظتين من البيت، ووقع كل منهما بجانب الأخرى، أو قريباً منها من غير أن تكون إحداها لغواً لا يُحتاج إليها " (٤) .

وللباحث أن يقصر التردد على اللفظتين تردان في المصراعين، وأن يخص المجاورة باللفظتين تردان في مصراع من المصراعين؛ تحاشياً لهذا الخلط بين المصطلحات المتعلقة بالظاهرة الواحدة، وإذا كان الباحث قد قصر التردد على وجود اللفظتين في المصراعين، فسوف يتخير الدراسة الموقعية للفظتين المرددتين، كوسيلة إجرائية لدراسة الظاهرة، دون أن تعني هذه الوسيلة ثبات الموقع؛ لأنهما تتحركان على مساحة المصراعين، وذلك على النحو التالي :

١. في بداية المصراعين :

حيث يحدث الشاعر نوعاً من التوازن الصوتي بين بداية كل من المصراعين ، وقد ورد على ذلك قول أوس بن حجر :

تَمْشِي بِهَا رُبْدُ النَّعَامِ كَمَا تَمْشِي إِمَاءٌ سُرِبَتْ جُبَبَا (٥)
وقول زهير بن أبي سلمى :

سَبَقَتْ إِلَيْهَا كُلُّ طَلْقٍ مُبَرَّرٍ سَبَقَتْ إِلَى الْغَايَاتِ غَيْرِ مُجَلَّدٍ (٦)
وقول كعب بن زهير :

وَرُحْنَا غَانِمِينَ بِمَا أَرَدْنَا وَرَاحُوا نَادِمِينَ عَلَى الْخِلَافِ (٧)
وقول الحطيئة :

أَتَتْ آلَ شَمَّاسٍ بِنِ لَأَيٍّ وَإِنَّمَا أَتَاهُمُ الْأَخْلَامُ وَالْحَسَبُ الْعِدُّ (٨)

١ - تحرير التعبير - السابق ص ٢٥٧ .

٢ - السابق ص ٢٥٤ .

٣ - أبو هلال العسكري : الصناعتين . سابق . ص ٤٧٤ .

٤ - الصناعتين . السابق . ص ٤٦٦ .

٥ - ديوان أوس ص ١ ، وانظر الأبيات : ٧/١٥ ، ١٠/٢ ، ٢٠/١ .

٦ - ديوان زهير ص ٤٣ ، وانظر : ٩٨/١٠ ، طلق : صاحب فضل ، مجلد : يحقق هدفه دون أن يجلد .

٧ - ديوان كعب بن زهير ص ١٧٣ ، وانظر : ٧٥/٤٢ ، ١٦٥/١٤ .

٨ - ديوان الحطيئة ص ٦٤ ، وانظر : ٧٦/٢٠ ، ١٧٦/١١ ، ١٧٨/٨ .

إذ يلاحظ أن وجود اللفظتين المرددتين في صدر كل مصراع يشير إلى الرغبة الملحة من الشاعر في أن تكون تلك اللفظة البداية التي يبدأ بها بيته ، ثم يعود فيكررها في الموضع نفسه من المصراع الثاني مع تغيير التعلق، فأوس يكرر الفعل **يمشي** مسنداً إياه إلى ريد النعام، في المصراع الأول وإلى الإماء في الثاني، وتغير التعلق يستثير المتلقي، ويصدع توقعه، فيظل مشدوداً إلى النص الذي يبرز فيه الأثر الإيقاعي واضحاً في تكرار المجموعة الصوتية ذاتها في الموقع المناظر لموقع الكلمة الأولى، ويربط زهير اللفظة الأولى بالممدوح، ثم يرددها في أول العجز بصيغة المبالغة المتعلقة بصاحب الفضل /طلق، ووجود اللفظتين في صدر المصراعين يناسب إسرار الممدوح إلى المجد والسيادة، دون أن يضرب أو يهان وتحيط به في هذا السياق موسيقى تصويرية تنتجها أصوات الهمس والصغير مثل صوت السين و صوت الزاي .

وفي بيت كعب نجد دلالة التردد مرتبطة بوقوع اللفظتين المرددتين في صدر المصراعين ، وارتباطهما بدلالة الرواح على الرجوع مع اختلاف التعلق ، وذلك ما يناسبه استخدام صوت الراء التكراري ، مع المفارقة بين دلالة المصراعين ، فكل ذلك يعضد من قيمة التردد صوتياً ودلالياً ، ونجد الحطيئة يربط الفعل الأول بالفاعل المستتر العائد على القصيدة ، ثم يردده عينه رابطاً إياه بفاعل آخر هو الأحلام ، واختلاف التعلق مع توحيد المادة والدلالة والمفعول به / آل شماس ، كل ذلك يشير إلى تنوع حالة الممدوحين ، وهم آل شماس .

٢. حشو المصراعين :

في هذه الصورة تتحرك اللفظتان المرددتان في حشو المصراعين ، مع الاحتفاظ بالمساحة البينية التي ربما تضيق أو تتسع وقد ورد على ذلك قول أوس :

وَلَقَدْ أَرَوُغَ عَلَى الْخَلِيلِ إِذَا خَانَ الْخَلِيلُ الْوَصْلَ أَوْ كَذَبَا (١)
وقول زهير بن أبي سلمى :

وَأَنَّكَ إِنِ اعْطَيْتَنِي ثَمَنَ الْغَنَى حَمَدْتُ الَّذِي أَعْطَيْكَ مِنْ ثَمَنِ الشُّكْرِ (٢)
وقول كعب بن زهير :

أَرَادُوا الْبَلَاتَ وَالْعَزَى إِلَهًا كَفَى بِاللَّهِ دُونَ الْبَلَاتِ كَافٍ (٣)
وقول الحطيئة :

هُمْ لَأَحْمُونِي بَعْدَ جَهْدٍ وَفَاقَةٍ كَمَا لَأَحْمَ الْعَظَمَ الْكَسِيرَ جَبَائِرُهُ (٤)

١ - ديوان أوس بن حجر ص ١ ، والأبيات : ٦/٦ ، ١٦/٢١ ، ١٨/٢٧ ، أروغ عليه : أنصرف عنه .

٢ - ديوان زهير بن أبي سلمى ص ٦٥ ، والأبيات : ٢٢/٣٠ ، ٣٧/١٧ ، ٤٤/٤٣ ، ٤٧/٦٠ .

٣ - ديوان كعب بن زهير ص ١٧٣ والأبيات : ١٥/٢ ، ١٩/٩ ، ١٩/١٠ ، ٢٠/٣٦ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ٣٢ ، والأبيات : ١٥/١٨ ، ١٩/٢٥ ، ٦٧/١٤ ، الجبائر : ألواح خشبية لجبر الكسير .

في هذه الأبيات نلمح الأثر الفني الذي ينتجه ترديد الكلمتين مع تغير التعلق الذي رأيناه عند أوس عندما أوقع لفظة الخليل في المصراع الأول موقع المفعولية، ثم ردها في الثاني، وقد أسند إليها فاعلية الخيانة أو الكذب وهما صفتان يترتب عليهما روغانه الذي قدمه في المصراع الأول ، وفي ذلك ما فيه من الإشارة إلى القيمة الصوتية الناتجة عن تكرار المجموعة الصوتية المكونة للفظ، كما أن فيه دلالة التركيز والتأكيد على اللفظة المكررة؛ لأن " من سنن العرب التكرير والإعادة وإرادة الإيلاج بحسب العناية بالأمر (١) الذي يريده الشاعر، وهو هنا ازدراؤه الخليل إذا ما بدر منه الخيانة و الكذب، وفي الآن عينه امتداح ذاته بحسن الخلق .

وفي بيت زهير نلاحظ القيمة الإيقاعية التي أحدثها الترديد في حشو المصراعين ، من خلال التكرار الصوتي المكثف لمجموعة من الأصوات المكونة للتركيب المردد : أعطى + فاعله ومفعوليه ، كما نلاحظ الوظيفة الدلالية ودورها في الترابط النصي بين المصراعين من خلال التناوب بين الضمائر، فقد ذكر الفعل أعطى معلقاً إياه بفاعل هو ضمير الخطاب، ومفعول أول هو ضمير التكلم، ومعه المفعول الثاني كلمة ثمن، ثم ردد هذا التركيب عينه في المصراع الثاني، وقد ناوب بين الضمائر ، إذ جعل ضمير التكلم فاعلاً و ضمير الخطاب المفعول الأول ، وربط المفعول الثاني في العجز بالشكر ، في حين علقه في الصدر بالغنى .

وهذا الترابط النصي الناتج عن حركية الضمائر وتناوبها بين الألفاظ، وثبات الألفاظ في سياقها يؤكد على أن " كل كلمة تؤخذ من سياقها تفقد قيمتها " (٢) الدلالية والإيقاعية وما ينتج عنها من تآزر الكلمات داخل النص، وذلك ما نراه في تكرار كلمة الخليل عند أوس، والتركيب السابق عند زهير، وكذلك نراه في بيت كعب، وهو يردد كلمة اللات معلقاً إياها بالضمير العائد على الكفار في سياق تعظيمهم إياها، ثم علقها بالظرف الدال على الدونية والحقارة في عجز البيت ، كذلك ردد كلمة إله في الصدر رابطاً إياها بدلالة الحقارة التي يستدعيها موقف الكفار من اللات ؛ ولذلك استخدمها نكرة ليوائم هذه الحقارة والسخف العقلي ، ثم جاء في العجز بلفظ الجلالة الله في سياق تعظيمه سبحانه ، إذ ينتقي في حضرته كل وجود لما يُعبد من دونه .

وقد ردد الحطيئة الفعل لاحم في الصدر وعلقه بضمير الجماعة مشيراً به إلى ممدوحه بينما علقه في العجز بالجائز، وهو بذلك يلفتنا إلى دلالة الترديد على امتداح هؤلاء القوم ، وأثرهم عليه، كما نلمح الوظيفة الإيقاعية من خلال التكرار الصوتي، وثم أمر أخير نلمحه في هذا الترديد وهو التعانق بين الوظيفة الدلالية والإيقاعية من خلال الموقع الذي جاءت به اللفظة المكررة؛ إذ جاءت رابطة بين قسمي الوحدة الوزنية لبحر الطويل فأوله وهو المقطع الطويل جاء خاتماً لـ فاعلون بينما جاء آخره مرتبطاً بما بعده ليمثل المقطعين الأولين من مفاعيلن .

١ - ابن فارس: الصحابي في فقه اللغة العربية، تحقيق السيد أحمد صقر ص ٣٤١ هيئة قصور الثقافة يوليو ٢٠٠٣ .

٢ - د/ محمد العمري : تحليل الخطاب الشعري . سابق . ص ٤٦ .

٣. حشو الصدر وبداية العجز :

تقترب اللفظتان المرددتان من بعضهما شيئاً ما في هذه الصورة الثالثة ، إذ تقع اللفظة الأولى في حشو الصدر ، بينما تجيء الثانية في أول العجز ، من ذلك قول أوس :

مَنْعَتْ قَلِيلًا نَفْعُهُ وَحَرَمْتَنِي قَلِيلًا فَهَبْهَا بَيْعَةً لَا تُقَالُهَا (١)

وقول زهير بن أبي سلمى (٢) :

إِنْ تَلَقَّ يَوْمًا عَلَى عِلَاتِهِ هَرَمًا تَلَقَّ السَّمَاحَةَ مِنْهُ وَالنَّدَى خُلُقًا

وقول كعب بن زهير (٣) :

بِالْمُرْهَفَاتِ كَانَ لَمَعَ ظُبَاتِهَا لَمَعَ السَّوَارِي فِي الصَّبِيرِ السَّارِي

وقول الحطيئة (٤) :

تَبَيْتُ أَوَابِيهَا عَوَكِفَ حَوْلَهُ عُكُوفَ الْعَذَارَى ابْتِزَّ عَنْهَا خُذُورُهَا

فاقترب اللفظتين من بعضهما على هذا النحو يشير إلى رغبة الشاعر في تكثيف الإيقاع الصوتي في مساحة ضيقة، بحيث تبرز مع هذا القرب الوظيفة الدلالية متساوقة مع نظيرتها الإيقاعية، فإذا كانت اللفظة المرددة تقوم بدور مركز الإيقاع الصوتي فإنها بالمثل تقوم بدور المركز الدلالي الذي يلفت الانتباه إليه، ففي بيت أوس نجد اللفظة المكررة قليلاً متعلقة بالمنع في الصدر، ثم كررها في العجز وعلقها بالحرمان، وبين المنع والحرمان علاقة الترادف .

ونجد زهيراً قد كرر الفعل المضارع في أسلوب الشرط ، وقد علقه في الصدر بالممدوح ثم عاد وعلقه بالسماحة في العجز ، وهذا التكرار يبرز الوظيفة الإيقاعية ، ويقوم الموقع النحوي بتحديد الوظيفة الدلالية الرابطة بين مصراعي البيت ، إذ جاءت الأولى في فعل الشرط ، والثانية في جوابه ، لتؤكد على أن الجزاء من جنس الفعل .

ونجد كعباً يكرر لفظة لمع ، وقد علقها بالسيوف في الصدر ، ثم علقها بالسواري في العجز وقد ربط بينهما دلاليًا حيث وقعت الثانية مشبهاً به للأولى ، وتغير التعلق مع التوحد اللغوي يشير إلى رغبته في توكيد دلالة المشابهة بين اللفظتين المرددتين ، وهي الدلالة عينها التي نجدها عند الحطيئة وهو يكرر لفظة عكف ، مستخدمًا اسم الفاعل في المرة الأولى وقد علقها بالأوابي ، وفي المرة الثانية المصدر عكوف ، وقد علقه بالعذارى .

١ - ديوان أوس بن حجر ص ١٠١ ، وانظر : ٤٩/١ .

٢ - ديوان زهير ص ٧٩ ، وانظر : ٢٦/٣ ، ٣٨/٢ ، ٥٥/٢٤ ، ١٠٢/٤٧ ، ١٠٤/٩ .

٣ - ديوان كعب ص ٣٤ ، الصبير : السحاب الممطر ، وانظر ٨١/٩ ، ١٠٣/٥ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ٢١٨ ، الأوابي : بنات المخاض ، وانظر ١٠٩/٢١ ، ١٢٥/١ ، ١٧٧/٦ .

٤. بداية الصدر و حشو العجز :

في هذه الصورة تزداد المساحة بين اللفظتين المرددتين اتساعاً حيث تقع الأولى في بداية الصدر ، بينما تتأخر الثانية إلى حشو العجز ، وقد ورد على هذه الصورة قول أوس (١) :

يَزِلُّ قُتُودَ الرَّحْلِ عَنْ دَأْيَاتِهَا كَمَا زَلَّ عَنْ رَأْسِ الشَّجِيجِ الْمَحَارِفُ

وقول زهير بن أبي سلمى (٢) :

لَيْثٌ بَعَثَرَ يَصْطَادُ الرِّجَالَ إِذَا مَا كَذَّبَ اللَّيْثُ عَنْ أَفْرَانِهِ صَدَقًا

وقول كعب بن زهير (٣) :

نَشْفَى بِهَا وَهْيَ دَاءٌ لَوْ تُصَاقِبُنَا كَمَا اشْتَقَى بِعِيَادِ الْخَمْرِ مَخْمُورُ

وقول الحطيئة (٤) :

غَضِبْنُمُ عَلَيْنَا أَنْ قَتَلْنَا بِخَالِدٍ بَنِي مَالِكٍ هَا إِنَّ ذَا غَضَبٍ مُطَرُ

ولا شك أن لهذا الاتساع في المساحة البينية للكلمتين المرددتين أثراً في توجيه الدلالة المرادة من التردد، ففي بيت أوس نرى المشابهة بين انحراف القتود عن دأيات الناقة بسبب سرعتها، وانحراف المحارف وبعدها عن جراح المشجوج الرأس، كما يلحظ دلالة الأصوات المكررة من الناحية الإيقاعية إذ يقوم صوت الزاي ذي الصفير بمحاكاة صوت الانحراف في كلا الموضعين، وما يقوم به صوت اللام الجانبي بمحاكاة الحركة عينها، ويقيم زهير المشابهة بين مَنْ يصيد الرجال شجاعة والليث التي أتى بها في المصراع الأول نكرة للتعظيم، ثم ردها معرفة في الثاني ليشير بها إلى الليث المعروف بقوته وسيادته، ويجمع كعب بين العودة لديار الأحبة بعد الهجران، ورجوع صاحب الخمر إليها، وكأنما في كلا الأمرين شفاء لصاحبه، ونرى سخرية الحطيئة من غضب بني مالك عليه وقومه؛ لأنهم لا يستحقون هذا الغضب .

المجاورة:

قصر البحث مصطلح المجاورة لما تجاورت فيه اللفظتان المرددتان في مصراع واحد ، وقد أثر هذا المصطلح على التعطف؛ لتداخل ما بين التردد والتعطف في المفهوم؛ ولأن المجاورة تشير إلى تجاور اللفظتين فصل بينهما فاصل، أو لم يفصل، على النحو التالي :

١ - ديوان أوس ص ٦٦ ، القتود : أخشاب الرجل ، الدأيات : فقار الكواهل ، المحارف : الميل تُسبر به الجراحات .

٢ - ديوان زهير ص ٧٩ ، عثر : موضع معروف بكثرة الأسود ، وانظر : ٣٦/٧ ، ٤٣/٣٥ .

٣ - ديوان كعب ص ١٧٩ ، تصاقب : تقارب .

٤ - ديوان الحطيئة ص ١٠٦ ، مُطَر : مجاوز للقدر مُدِل ، وانظر : ٦٠/٢٤ ، ٢٥١/١٤ ، ٢٧٢/١ .

أولاً : في المصراع الأول :

قد تأتي اللفظتان في المصراع الأول متجاورتين بفاصل ، أو بدونه ، وقد ورد على ذلك قول
أوس بن حجر (١) :

إِنِّي أَرِقْتُ وَلَمْ تَأْرُقْ مَعِيَ صَاحِي لِمُسْتَكِفٍّ بُعِيدَ النَّوْمِ لَوَّاحِ

وقول زهير (٢) :

لِسَانَ الْفَتَى نَصَفَ وَنِصْفَ فَوَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالْدَمِّ

وقول كعب بن زهير (٣) :

أَيَّ حِينٍ وَقَدْ دَبَبْتُ وَدَبَبْتُ وَلَبَسْنَا مِنْ بَعْدِ دَهْرٍ دُهُورًا

وقول الحطيئة (٤) :

إِذَا غَبَتْ عَنَّا غَايِبٌ عَنَّا رَيْغَنَا وَنُسْقَى الْغَمَامَ الْغُرَّ حِينَ تَوُوبُ

فقد رد أوس بن حجر الفعل أرق الماضي معلقاً إياه بتاء المتكلم ، ثم علقه في المضارع بكلمة صاحي ، وقد فصل بينهما بالمقطعين : القصير والطويل المغلق ولم ، ويلاحظ اشتغال اللفظتين المكررتين على صوت الراء التكراري الذي يحكي حالة الأرق المسيطرة عليه وانتقائها عند صاحبه التي صدر الفعل معها بدالة النفي لم ، وفي بيت زهير بن أبي سلمى نراه يردد كلمة نصف معلقاً الأولى منهما بلسان الفتى، وثانيهما بفؤاده، ولم يفصل بينهما سوى حرف العطف الواو /مقطع قصير، وهذا الفاصل عينه نجده في بيت كعب بن زهير الذي ردد فيه الفعل لبَّ معلقاً إياه بضمير المتكلم، ثم بضمير الغائبة، ولم يفصل بينهما سوى المقطع القصير " و " ، أما بيت الحطيئة فقد ردد فيه الفعل غاب وعلقه أولاً بتاء المخاطب وثانياً بالربيع ، وقد فصل بينهما بمقطعين طويلين أولهما مغلق وثانيهما مفتوح عنا .

الجناس / حضور الدال وغيبة المدلول :

اتكأت البنى التكرارية السابقة . التصدير والترديد والمجاورة . على فكرة حضور الدال والمدلول، وقد تنوعت هذه البنى بين ثبات الموقع وحركيته ، أما بنية الجناس ، فهي وإن كانت تعتمد حركية الموقع الذي ترد فيه الأصوات الممثلة للفظة ، فإنها تختلف عن سابقاتها في أن حضور الدال مقترن بغيبة المدلول ، وهذا ما يدور حوله تعريف البلاغيين العرب لبنية الجناس ، فابن رشيق القيرواني

١ - ديوان أوس ص ١٥ ، المستكف : المطر الهائل ، وانظر ١/٢ ، ٥/١ ، ١٣/١ ، ٣١/١٣ .

٢ - ديوان زهير ص ١١٦ ، وانظر ٢٠/١٣ ، ٢١/٢٢ ، ٢٣/٣٥ ، ٢٤/٥١ .

٣ - ديوان كعب ص ١١٣ ، وانظر ٢٠/٣٩ ، ٢٠/٥٠ ، ٣٧/٧ ، ٤٢/٢٥ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ٢٠٧ ، وانظر ٨٩/٢٢ ، ٩٤/٣٧ ، ١٦٦/٣ ، ٢٠٦٠/٣ .

يعرفه بقوله : " أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى " (١) وهذا هو حد الجناس التام، أما العلوي، فقد عرفه تعريفاً أعم وأشمل بقوله : " وحقيقته في مصطلح علماء البيان أن تتفق اللفظتان في وجه من الوجوه، ويختلف معناه، فما هذا حاله عامٌ في التجنيس التام والتجنيس الناقص " (٢) ولكل منهما أضرِب وأقسام .

واختلاف المعنى يُعدُّ آلية من آليات الدلالة التي تنتجها بنية الجناس من الناحيتين : الإيقاعية والجمالية ؛ لأن ادعاء التجانس في الحرف والمعنى كما ورد عند ابن المعتز (٣) يجعل في البنى التكرارية السابقة غناءً عن التجنيس ؛ ولذلك يتدخل غياب الدلالة ليعيد إلى بنية الجناس فاعليتها في الوصول بالنص إلى علاقة جدلية مع المتلقي قوامها توقعه توحيد الدلالة، وصدعه لهذا التوقع؛ مما يربطه بالكلية إلى النص؛ إذ تُستنفَر حواسه . السمع والبصر خاصة . لإذكاء هذه العلاقة الجدلية؛ وذلك أنه " إذا كانت حاسة السمع تستطيع تتبّع إيقاع الأحرف عند تجاورها لتكون كلمة أو بعض كلمة، فإن حاسة البصر تستطيع أن تتبّع رسم الحروف، وما بينها من توافق أو تخالف " (٤) وهذا ما يشير إليه كلام الإمام السيوطي عن فائدة الجناس وهي " الميل إلى الإصغاء إليه؛ فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلاً وإصغاءً إليها؛ ولأن اللفظ المشترك إذا حُمِل على معنى، ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشوق إليه " (٥) ؛ لأنها عندما تعايش التجانس الصوتي وتراقبه ، تكون " تحت تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير حيث يصبح الصوت مثيراً للدلالة " (٦) .

وتم وظيفة ثالثة يؤديها الجناس في النص، وهي وظيفة السبك المعجمي اللحظي المبني على فكرة المخادعة، أو التوهم الناتج عن التكرار الصوتي (٧) الذي لا يختص بموقع معين داخل البيت، وإنما يتوزع طرفاه على مساحته كلها، وذلك ما أراده البحث من خلال وصف بنية الجناس بالحركية الموقعية، التي توجه إلى دراستها عند الشعراء الأربعة على النحو التالي :

أ . الجناس في المصراع الأول :

يشير هذا التحديد الإجرائي إلى وقوع طرفي الجناس في المصراع الأول ، وذلك ما يشير إلى رغبة الشعراء في جذب المتلقي إلى النص منذ بدايته بما يكتفان فيه من التكرار الصوتي ، وقد ورد على هذا الموقع قول أوس بن حجر (٨) :

١ - ابن رشيق القيرواني : العمدة . سابق . ٣٢١/١ .

٢ - العلوي : الطراز . سابق . ٣٥٦/٢ .

٣ - قصر ابن المعتز التجنيس على التشابه بين اللفظتين في تأليف الحروف ، ونقل عن الخليل نوعين للتجنيس : أولهما التشابه في الحروف والمعنى ، وثانيهما التشابه في الحروف دون المعنى انظر : كتاب البديع . سابق . ص ٢٥

٤ - د/ محمد عبد المطلب : البلاغة العربية : قراءة أخرى . سابق . ص ٣٧٢ .

٥ - الإمام السيوطي : الإتيان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٢٧١/٣ ط ١٩٨٥م دار التراث .

٦ - د/ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ص ٢١٠ عالم المعرفة . الكويت ١٩٩٢/١٦٤م .

٧ - د/ جميل عبد المجيد : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ص ١٠٧ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨م .

٨ - ديوان أوس بن حجر ، التّج : صوت من اللّجة ، منصاح : منشق بالماء ، وانظر : ١٩/١ ، ٣٠/٧ ، ٤٠/٧ .

فَالْتَجَّ أَغْلَاهُ ثُمَّ ارْتَجَّ أَسْفَلُهُ وَضَاقَ دَرْعًا بِحَمَلِ الْمَاءِ مُنْصَاحٍ

وقول زهير بن أبي سلمى (١) :

جُفَّرَ تَفِيضٌ وَ لَا تَغِيضٌ طَوَامِيًّا يَزْخَرْنَ فَوْقَ جِمَامِهِنَّ الطَّخْلُبُ

وقول كعب بن زهير (٢) :

يَهْدِي الضَّلُولُ ذُلُولَ غَيْرِ مُعْتَرِفٍ إِذَا تَكَاعَدَهُ دَوِيُّهُ عَسَافًا

وقول الحطيئة (٣) :

وَقَدَّرَا إِذَا مَا أَنْفَضَ الْقَوْمُ أَوْفَضَتْ إِلَى نَارِهَا مَشْيًا إِلَيْهَا الْأَرَامِلُ

فقد كرر الشعراء مجموعتين من الأصوات ، كل واحدة منهما تفارق صاحبتهما أولاً من حيث الدلالة ، وذلك مفهوم الجناس ، وتفارقها ثانياً في صوت واحد ، بمعنى أن كل لفظة من طرفي الجناس تضم حرفاً لا يوجد في الثانية ، ففي بيت أوس نجد اللفظتين المتجانستين : التَّجَّ ، ارتَجَّ ، تختلفان في صوتي اللام والراء ، وهما من الأصوات المتقاربة المخرج الصوتي وهو طرف اللسان ، ويجمع بينهما غير قرب المخرج أنهما من الأصوات المجهورة المتوسطة بين الشدة والرخاوة ، كما أنهما يتميزان بقوة الوضوح السمعي (٤) وتتواءم كل هذه القيم الصوتية مع الدلالة التي يريد بها الشاعر الذي يصف السحاب في حركته عندما تصطك أعاليه ، فينتج صوت اللجة /التجّ ، وهزة أسافله ورجتها ، وبين الالتجاج والارتجاج تبدو القيمة الإيقاعية للفظتين التي تفترقان في صوتين متقاربي المخرج ، أولهما /اللام يحاكي حالة الاصطكاك والتلامس وثانيهما /الراء يجسد الهزة بتكرار طرق طرف اللسان على أصول الثنايا العليا .

وفي بيت كعب نجد اللفظتين الضَّلُولُ ، ذُلُولُ تفترقان في حرفين متقاربي المخرج ، وهما الضاد والذال (٥) وتقارب المخرج مع توحيد باقي أصوات اللفظتين من باب الجناس المضارع (٦) وله وله وظيفته النصية أيضاً ، إذ يوهم المتلقي بتقارب الدلالة بين اللفظتين المتجانستين المنتميتين إلى صيغة المبالغة فعول وهي توائم وصف الطريق بالسهولة والوضوح بحيث لا يضل من يسير فيه . أما زهير والحطيئة ، فإنهما يجانسان بين كلمتين تفترقان في صوتين متباعدي المخرج ، فزهير يجانسان بين : تَفِيضٌ ، تَغِيضٌ ، والحرفان هما الفاء والغين ، فالأول شفوي أسناني ، والثاني حلقي ، فهما متباعدان في المخرج الصوتي ، وكذلك الأمر في كلمتي التجنيس عند الحطيئة : أنفض ، أوفض .

١ - ديوان زهير ص ٣٠ ، الجُفَّرَ : الآبار ، طوامياً : ملأى بالماء ، وانظر : ٤٠/٨ ، ٤٣/٤٠ ، ٥٣/٤ ، ٩٣/٦ .

٢ - ديوان كعب ص ٥٩ ، تكاعده : صعب وشق ، الدويّ : المفازة أو الفلاة ، وانظر : ٢٠/٧ ، ٢١/٥٠ ، ٥٩/١ .

٣ - ديوان الحطيئة ص ٢٣٦ ، أنفض القوم : ذهب زادهم ، وانظر : ٨/٦ ، ٦٧/١٣ ، ٩٣/٣٥ .

٤ - د/ إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية . سابق . ص ٦٣ ، ٦٤ .

٥ - د/ إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية . سابق . ص ٤٦ .

٦ - الجناس المضارع هو أن يجمع بين كلمتين هما متجانستان لا تفاوت بينهما إلا بحرف واحد سواء .

ب . الجناس في المصراع الثاني :

في هذه الصورة يعتمد الشعراء إلى أن يكون المصراع الثاني مركز الإشعاع الصوتي الإيقاعي بين الكلمات المتجانسة ، وقد ورد على هذه الصورة قول أوس بن حجر (١) :

قَصِي مَبِيتِ اللَّيْلِ لِلصَّيْدِ مُطْعَمٌ لِأَسْهُمِهِ غَارٍ وَ بَارٍ وَرَاصِفٌ

وقول زهير (٢) :

لَمَّا أَسْمَعْتُكُمْ قَدْغَا وَلَكِنْ لِكُلِّ مَقَامٍ ذِي عَانٍ مَقَالٌ

وقول كعب بن زهير (٣) :

وَلَقَدْ عَلِمْتَ وَأَنْتِ غَيْرُ حَلِيمَةٍ أَلَّا يُقَرِّبَنِي هَوَى لَهْوَانٍ

وقول الحطيئة (٤) :

جَمَعْتَ مِنْ عَامِرٍ فِيهِ وَمِنْ أَسَدٍ وَمِنْ تَمِيمٍ وَمِنْ حَاءٍ وَمِنْ حَامٍ

فالكلمات المتجانسة التي جمع بينها كل من أوس وزهير والحطيئة قد اختلفت في حرفين متباعدي المخرج الصوتي ، في بيت أوس اختلفت الكلمتان : غَارٍ ، بَارٍ في حرفين هما الغين والباء ، مخرج أولهما هو أدنى الحلق إلى الفم ، وثانيهما شفوي ، واختلفت كلمتا التجنيس عند زهير مقام ، مقال في حرفي اللام والميم ، ومخرج أولهما اتصال طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ، أما مخرج ثانيهما ، فهو الشفاه ، وذلك عند انطباقهما تمام الانطباق ، وفي بيت الحطيئة وجدنا الكلمتين : حاءٍ حامٍ تختلفان في حرفي الهمزة والميم ، ومخرج أولهما هو فتحة المزمار عندما تنطبق انطباقاً تاماً ، وذلك بعيد عن مخرج الميم وهو الشفاه .

وأما كلمتا التجنيس في بيت كعب هَوَى ، هَوَانٍ ، فقد اختلفتا بزيادة الثانية عن الأولى بحرف النون من آخرها ، وهذا الجناس يسمى الجناس المذيل أو تجنيس الترجيع (٥) ، بينما يذهب الخطيب القزويني إلى تسميته الجناس المطرف ، ويقول عن وجه حسنه : " أنك تتوهم قبل أن يرد آخر الكلمة أنها هي التي مضت ، وإنما أتى بها للتأكيد ، حتى إذا تمكن آخرها في نفسك ، ووعاه سمعك انصرف عنك ذلك التوهم وفي هذا حصول الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها " (٦) .

ومن خلال هذا التوهم تبرز القيمة الجدلية التي يقيمها مثل هذا الجناس بين المتلقي والنص ، فإن وجود الحرف الزائد من آخر الكلمة الثانية يصدع توقع المتلقي بتكرار الأولى ، ومن ثمة يظل

١ - ديوان أوس ص ٧١ ، غار : طلاه بالغراء ، والرصفة : ما يُشد على صدر السهم ، وانظر ٩٧/٢٢ .

٢ - ديوان زهير ص ٨٨ ، القَدْغَا : الهجاء الفاحش ، العاني : الأسير ، وانظر ٩١/٢ ، ٩٧/٥ .

٣ - ديوان كعب ص ١٤٥ ، الهَوَان : الذل ، وانظر : ٥٣/٧ ، ٥٤/١٨ ، ٥٩/٣ ، ٨٥/٨ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ١٢٧ ، حَاءٍ وَحَامٍ : قبيلتان من مذبح وخثعم ، وانظر ٦٦/٩ ، ٢٦٥/١ .

٥ - الطراز . سابق . ٣٦٢/٢ ، ويسميه أسامة بن منقذ تجنيس الترجيع: البديع في البديع في نقد الشعر . سابق . ص ٤٨ .

٦ - الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني . سابق . ص ٣٣٥ .

مشدوداً إلى النص بما يثيره في ذهنه من تكرار اللفظ ، وما يترتب عليه من توحيد الدلالة وكلا الأمرين ينتقي في وجود الحرف الزائد من آخر الكلمة الثانية .

ج . الجنس في المصراعين :

في هذه الصورة يعمد الشعراء إلى جعل الكلمة الأولى في المصراع الأول ، والثانية في المصراع الثاني ، وذلك في أي موضع منهما ، وقد ورد على هذه الصورة قول أوس (١) :

عَلَى الْأَرْوَاحِ السَّفْبِ لَوْ أَنَّهْ يَقُومُ عَلَى ذِرْوَةِ الصَّاقِبِ
لَأَصْبَحَ رَتْمًا دُقَاقَ الْحَصَى كَمَثْنِ النَّبِيِّ مِنَ الْكَائِبِ

وقول زهير (٢) :

فَقَدْ أَبَقْتُ صُرُوفَ الدَّهْرِ مِنِّي عُرُوفَ الْعُرْفِ تَرَاكَ الْهَوَانِ

وقول كعب بن زهير (٣) :

يُبَادِرُنْ جِرْعًا يُوَاتِرُنْهُ كَقَرَعِ الْقَلِيبِ حَصَى الْقَاذِفِينَا

وقول الحطيئة (٤) :

بِجَلَالَةِ سُرْحِ النَّجَاءِ كَأَنَّهَا بَعْدَ الْكَلَالَةِ بِالرَّدَافِ عَسِيرُ

فهذه الأزواج من الألفاظ المتجانسة قد اختلفت فيما بينها بحرفين ، إما أن يكونا متقاربين في المخرج الصوتي ، وذلك في بيت أوس الذي جانس فيه بين الكلمتين : السقب/الصاقب اللتين تختلفان في حرفي السين والصاد ، حيث يشبه أولهما ثانيهما " في كل شيء سوى أن الصاد من أصوات الإطباق " (٥) كما أنهما يسهمان في إنتاج الموسيقى الصوتية ؛ لما يظهر من الصغير عند النطق بهما ، وهذا الصغير يمثل صورة موسيقية حزينة توائم حالة الفقد والرتاء التي يباشرها الشاعر وهو يرثي فضالة ذا القرب والمكانة العالية .

وإما أن تختلف اللفظتان في حرفين متقاربي المخرج الصوتي ، كما عند كل من : زهير وكعب والحطيئة ، فقد جانس زهير بين كلمتي : صروف ، عروف اللتين تختلفان في حرفي الصاد والعين ، وهما من الأصوات المتباعدة في المخرج الصوتي والأمر عينه نجده عند كعب وهو يجانس بين جرع ، قرع اللتين تختلفان في حرفي الجيم والقاف ، وكذا عند الحطيئة الذي يجانس بين الكلمتين جلالة ، الكلالة اللتين تختلفان في حرفي الجيم والكاف .

١ - ديوان أوس ص ١٠ ، ١١ ، وانظر ١٣/١ ، السقب: القريب ، أو الطويل، الصاقب: جبل في بني عامر .

٢ - ديوان زهير ص ١٢٩ ، صروف: مصائب، عروف: ما يعرفه الناس الجميل، وانظر : ٢٠/٩ ، ٢٢/٣١ .

٣ - ديوان كعب ص ٧٤ ، يواترنه : مرة بعد مرة ، ، وانظر ١٩/١ ، ٢٠/١٩ ، ٢٠/٢٨ ، ١٦٦/١٦ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ١٤٤ ، جلالة: ضخمة، سرح النجاء: سهولة السير، وانظر : ٧/٤ ، ١٢٤/١ ، ١٧٤/٣ .

٥ - د/ إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية . سابق . ص ٧٦ .

المبحث الثاني : الوزن الشعري . :

يختلف الإيقاع عن الوزن من حيث إن الأول " يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة . في حين يقصد بالوزن . مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت " (١) ، ولقد روعي في الوزن الشعري إمكانات الكلمة العربية التي تتنوع أصواتها بين الحركة والسكون ؛ ولذلك جاءت التفعيلات ، أو الصور الوزنية من خلال " التعاقب الزمني للحركات والسواكن " (٢) التي تتألف منها الأسباب والأوتاد والفواصل وما تنتظمه من مقاطع صوتية تتكون منها التفعيلات الخماسية أو السباعية للأوزان الشعرية .

ولأن الشعراء الأربعة قد كان نتائجهم جزءاً من المادة الشعرية التي استقرأها الخليل بن أحمد ، وعلى أساس منها وضع علم العروض العربي ، فإن البحث سوف ينظر إلى هذه المادة الشعرية من الناحية الإحصائية المتعلقة بطرق استخدام الشعراء الأربعة للأوزان الشعرية ، وحالات كل وزن ، ومرات تواتره ؛ بغية الوصول إلى النتائج المتعلقة بذلك الاستخدام .

أولاً : أوس بن حجر :

هو أقدم الشعراء الأربعة زمناً، وتربطه ببقيتهم علاقات قرى ومصاهرة (٣) وهو من فحول شعراء الجاهلية ، وقد ذهب ابن قتيبة إلى أن أوساً " كان عاقلاً في شعره، كثير الوصف لمكارم الأخلاق، وهو من أوصفهم . زهير والنابعة وأبو ذؤيب . للحمر والسلاح، ولاسيما للقوس، وسبق إلى دقيق المعاني، وإلى أمثال كثيرة " (٤) وقد ضم ديوانه ستة وأربعين وخمسمائة بيت، وقد جاءت في ثمانية من الأوزان الشعرية ، وذاك ما يوضحه الجدول التالي :

م	الوزن الشعري	مرات استخدامه	حالات الوزن			عدد الأبيات	النسبة المئوية
			تام	مجزوء	مشطور		
١	الطويل	٢٨	٢٨	.	.	٣١٢	%٥٧.١
٢	الكامل	٨	٨	.	.	٥٢	%٩.٥٢
٣	البسيط	٧	٧	.	.	١١٠	%٢٠.١
٤	الوافر	٥	٥	.	.	١٤	%٢.٥٦
٥	المتقارب	٣	٣	.	.	٣١	% ٥.٦٧
٦	المنسرح	١	١	.	.	١٣	% ٢.٣٨
٧	السريع	١	١	.	.	٦	%١.٠٩
٨	الرملي	١	١	.	.	٢	%٠.٣٦

١ - النقد الأدبي الحديث د/ محمد غنيمي هلال . سابق . ص ٤٣٥ ، ٤٣٦ بتصرف يسير .

٢ - د/ جابر عصفور : مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي ص ٣٨١ دار الثقافة ١٩٧٨ م .

٣ - د/ ناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي ص ٢٢٤ دار المعارف ط ١٩٧٨ م .

٤ - ابن قتيبة الشعر والشعراء . سابق . ٢٠٢/١ .

ثانيًا : زهير بن أبي سلمى :

هو ثاني هؤلاء الشعراء، ومن بيت شعر، واستمر الشعر في بيته، فكان أبوه شاعرًا ، وخاله بشامة بن الغدير شاعرًا، وابناه بجير وكعب شاعران . استخدم زهير سبعة من الأوزان الشعرية نظم فيها جملة شعره البالغة أربعة وتسعين وثمانمائة بيت على النحو التالي :

م	الوزن الشعري	مرات استخدامه	حالات الوزن			عدد الأبيات	النسبة المئوية
			تام	مجزوء	مشطور		
١	الطويل	١٦	١٦	.	.	٣٥٣	% ٣٩.٤٨
٢	الوافر	١٣	١٣	.	.	١٦٤	% ١٨.٣٤
٣	الكامل	١٠	١٠	.	.	١٣٥	% ١٥.١
٤	البسيط	١٠	١٠	.	.	١٩٩	% ٢٢.٢٥
٥	المنسرح	٢	٢	.	.	٢٣	% ٢.٥٧
٦	المتقارب	١	١	.	.	١٧	% ١.٩
٧	الرمل	١	١	.	.	٣	% ٠.٣٣

ثالثًا : كعب بن زهير :

هو ابن زهير بن أبي سلمى وراويته ، وقد ورث الشعر عن أبيه ، وامتد الشعر في أولاده وأحفاده . استخدم كعب ستة من الأوزان الشعرية نظم فيها جملة شعره البالغة سبعة وتسعين وستمائة بيت كما يلي :

م	الوزن الشعري	مرات استخدامه	حالات الوزن			عدد الأبيات	النسبة المئوية
			تام	مجزوء	مشطور		
١	الطويل	٢٧	٢٧	.	.	٣١٠	% ٤٤.٤٧
٢	البسيط	٩	٩	.	.	١٦٢	% ٢٣.٢٤
٣	الكامل	٨	٧	١	.	١٠٢	% ١٤.٦٣
٤	الوافر	٧	٧	.	.	٥٥	% ٧.٨٩
٥	الخفيف	١	١	.	.	٥٧	% ٨.١٧
٦	المتقارب	١	١	.	.	٤٢	% ٦.٠٢

رابعًا : الحطيئة :

هو الشاعر الرابع ، ويسمى : جرول بن أوس بن مالك ، ويكنى أبا مليكة ، ولقب بالحطيئة لقصره ، أسلم في السنة التاسعة من الهجرة ، وقيل إنما أسلم بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم ، روى الحطيئة الشعر عن زهير ، و ابنه كعب ، وهو هجاءٌ مُقَدِّعٌ في هجائه ، وكان مُجيدًا في الفخر والنسيب والمدح ، وقد استخدم ثمانية من الأوزان الشعرية نظم فيها جملة شعره البالغة ثلاثة وعشرين وألف بيت ، على النحو التالي :

م	الوزن الشعري	مرات استخدامه	حالات الوزن			عدد الأبيات	النسبة المئوية
			تام	مجزوء	مشطور		
١	الطويل	٥٧	٥٧	.	.	٤٩٦	% ٤٨.٥
٢	الوافر	٢٤	٢٤	.	.	١٨٠	% ١٧.٦
٣	البسيط	١٩	١٩	.	.	١٦٩	% ١٦.٥
٤	الكامل	١٣	١١	٢	.	١٠٨	% ١٠.٥
٥	المتقارب	٤	٤	.	.	٤٨	% ٤.٧
٦	الخفيف	٢	٢	.	.	٢٨	% ٢.٧٣
٧	الرجز	٢	٢	.	.	١٠	% ١.٨
٨	السريع	١	١	.	.	٤	% ٠.٠٤

من استقراء الجداول السابقة يتبين الباحث ما يلي :

- ١- تقدم بحر الطويل على غيره من البحور من حيث مرات الاستخدام وعدد الأبيات ، وهذا التقدم هو السمة الغالبة على نسب استخدام البحور الشعرية في فترة البحث (١) .
- ٢- جاء بحر الوافر في المكانة الثانية بعد الطويل عند شاعرين اثنين هما زهير والحطيئة في حين تراجع إلى المكانة الرابعة عند أوس وكعب ، وتخلفه هذا جاء متوافقاً مع الإحصاءات التي شملت المفضليات والجمهرة والأغاني ، وبعض الشعراء الجاهليين (٢) .
- ٣- جاء بحر الكامل في المكانة الثالثة عند كل من زهير وكعب ، و في الرابعة عند الحطيئة ، في حين صعد إلى المكانة الثانية عند أوس ، وهذا الاختلاف يعني تأخره عن المكانة التي وضعه فيها الدكتور إبراهيم أنيس ، فقد جعله في المكانة الثانية بعد الطويل (٣) ، وقد جاءت النسب الإحصائية التي قام بها البحث حول مكانة بحر الكامل متوافقة وما أثبتته ابن الشيخ من إحصاءات شملت الفترة الزمنية للبحث : جاهلية/إسلام (٤) .
- ٤- جاء بحر البسيط في المكانة الثالثة عند اثنين من شعراء البحث وهما : أوس والحطيئة بينما تقدم إلى المكانة الثانية عند كعب ، وتأخر إلى المكانة الرابعة عند زهير .
- ٥- استقر بحر المتقارب في المكانة الخامسة عند أوس والحطيئة من حيث مرات الاستخدام وعدد الأبيات عند الحطيئة، وارتفع إلى المكانة الثالثة من حيث عدد الأبيات عند أوس كما استقر في المكانة السادسة من حيث عدد الأبيات ومرات الاستخدام عند زهير وكعب .
- ٦- لم يستخدم أوس وزهير بحر الخفيف في حين استخدمه كل من كعب والحطيئة ، فقد جاء عند أولهما في المكانة الخامسة وعند ثانيهما في المكانة السادسة ، وقد شمل هذا الاختلاف في المكانة كذلك الاختلاف بين المكانتين من حيث مرات الاستخدام وعدد الأبيات .

١ - د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . سابق . ص ١٩١ ، ١٩٣ .

٢ - جعل الدكتور إبراهيم أنيس الوافر في المكانة الرابعة عند زهير في حين توصل البحث إلى أنه يحل المكانة الثانية .

٣ - د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٩١ .

٤ - جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية ص ٢٤٥ ، ٢٤٧ ترجمة مبارك حنون ورفيقه توبقال ط١/١٩٩٦م .

٧. أما بقية الأوزان العشرة المستخدمة عند الشعراء الأربعة ، فهي : الرجز والمنسرح والرمز والسريع ، فقد تخلفت إلى مراتب متأخرة عن البحور الستة السابقة ، كما جاءت متأخرة أيضاً من حيث استخدامات الشعراء في زمن البحث ، وكل ذلك يعني حفاظ الشعراء الأربعة على الثوابت الإيقاعية المتعلقة بنسب استخدام البحور الشعرية .

٨. ومن كل ما سبق يتبين أن تقارب الفوارق بين استخدامات البحور الشعرية وعدة أبياتها عند الشعراء الأربعة يدفع إلى القول بأن ثمة روابط تربط بينهم، وهي الروابط التي فُسِّرت بانتمائهم جميعاً إلى مدرسة الصنعة التي لم تقف عند الاتفاق في تحريك الشعر وتنقيحه، وإنما تمتد إلى ما بينهم من روابط النسب، وما استدعته من فكرة رواية الشعر .

ويمكن للباحث أن يقوم بإحصاء عام للبحور الشعرية عند الشعراء الأربعة لتأكيد النتائج التي تم استخلاصها من الجداول السابقة ، وذلك على النحو التالي :

م	الوزن الشعري	عدد مقاطعه		مرات استخدامه	النسبة المئوية	حالات الوزن		عدد الأبيات	النسبة المئوية
		طويل	قصير			تام	مجزوء		
١	الطويل	٢٠	٨	١٢٨	%٤٧.٠٥	١٢٨	.	١٤٧١	% ٤٦
٢	البسيط	٢٠	٨	٤٥	%١٦.٥٤	٤٥	.	٦٤٠	% ٢٠
٣	الوافر	١٢	١٤	٣٩	%١٤.٣٣	٣٩	.	٤١٣	% ١٢.٩
٤	الكامل	١٢	١٨	٣٩	%١٤.٣٣	٣٦	٣	٣٩٧	% ١٢.٤
٥	المنقارب	١٦	٨	٩	%٣.٣	٩	.	١٣٨	% ٤.٣
٦	الخفيف	١٨	٦	٣	%١.١	٣	.	٧٩	% ٢.٤٦
٧	المنسرح	١٨	٦	٣	%١.١	٣	.	٣٦	% ١.١٢
٨	الرجز	١٨	٦	٢	%٠.٧٣	٢	.	١٠	% ٠.٣١
٩	السريع	١٦	٦	٢	%٠.٧٣	٢	.	١٠	% ٠.٣١
١٠	الرمز	١٦	٦	٢	%٠.٧٣	٢	.	٥	%٠.١٥

ويمكننا من استقراء هذا الجدول التوصل إلى ما يلي :

١. تقدم بحر الطويل عندهم كما أنه متقدم عند شعراء الفترة جميعهم، يليه البسيط الذي جاء هنا في المكانة الثانية مخالفاً بذلك الإحصاء المنفرد لثلاثة شعراء؛ فقد سبق القول إنه جاء في المكانة الثانية عند كعب ، في حين تراجع مكانته عند كل من: أوس وزهير والحطيئة، أما في هذا الإحصاء الأخير فقد تبين صعوده إلى المكانة الثانية بعد بحر الطويل، وهما يمثلان مجتمعين أعلى نسبة من جملة الاستخدام، فقد بلغت نسبة استخدامهما مجتمعين [٦٦%] أي ما يقرب من ثلثي مرات استخدام البحور جميعها، وهذه النسبة تلفت إلى البحث عن علة وراء تقدمهما، وهي ترجع إلى البنية المقطعية المكونة لهما، فالطويل يتميز بأنه " رحيب الصدر طويل النفس . ولذا . فإن العرب وجدت فيه منذ القدم بغيتها، وأثرت على ما سواه من أوزان " (١) كما أنهما من البحور المركبة التي يتنوع فيها الإيقاع

١- د/ محمد فتوح أحمد : الروايف المستطرفة . سابق . ص ١٩٣ .

بسبب اختلاف التفعيلة المكررة، وذلك بخلاف البحور الصافية التي يعتمد إيقاعها على تكرار كتلة صوتية واحدة مما قد يصيب الإيقاع بالرتابة، صحيح أن البحور المركبة تقوم على تكرار كتلة صوتية مكونة من صورتين مختلفتين، إلا أن نسبة التكرار فيها أقل من نظيرتها في البحور الصافية؛ ولأجل ذلك كانت الأوزان المركبة أكمل الأوزان " وما كان متشافع أجزاء الشطر . مركبًا . من غير أن يكون متماثل جميعها، فهو أكمل الأوزان مناسبة " (١) كما أن " الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعرىض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب، وحسن الوضع ، فإذا أزيل عنهما بعض أجزائهما ذهب الوضع الذي به حسن التركيب، وتناهى في التناسب، فلم يوجد لمقصراتهما طيب لذلك " (٢) .

٢. تساوى كل من الوافر والكامل في مرات الاستخدام التي بلغت نسبتهما ١٤.٣٣% من جملة الاستخدام عندهم ، في حين تقدم الوافر على الكامل من حيث عدد الأبيات التي بلغت نسبتهما ١٢.٩% ، أما الكامل فقد كانت ١٢.٤% ، وبالرغم من أنه فارق بسيط ، فإنه يلفت إلى أهمية إعادة النظر في تلك الإحصاءات التي قام بها كل من الدكتور إبراهيم أنيس ، وبراونلنج حول الأوزان ، ومراتبها في فترة البحث جاهلية /إسلام .

٣. إن العرب " كانوا يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع " (٣) ، وذلك ما يمكن ملاحظته على البحور : الطويل والبسيط والوافر والكامل ، وهي من الأوزان ذات المقاطع الكثيرة بلغت عدة أبياتها مجتمعة ٩١.٣% من جملة عدة الأبيات عند الشعراء الأربعة .

٤. لم يستخدم الشعراء الأربعة أوزانهم إلا تامة ، باستثناء وزن الكامل الذي استخدم مجزوءًا ثلاث مرات ، وكونه استخدم ثلاث مرات فقط من جملة مرات استخدام الأوزان كلها عندهم ، فذاك ما يؤكد الميل إلى استخدام الأوزان الكثيرة المقاطع .

٥. إن التقدم الكبير الذي حققه الطويل والبسيط يؤكد أن البحور المركبة أكثر البحور دورانًا في الشعر العربي لأنها تعطي للشاعر راحة في التعبير عن تجاربهم المختلفة ، و الجدول التالي يوضح اتساع الفارق بين البحور المركبة والصافية عند الشعراء الأربعة :

نوع البحر	مرات استخدامه	القصيد والمقطعات والنتف	النسبة المئوية	حالات استخدامه		عدد الأبيات	النسبة المئوية
				تام	مجزوء		
المركب	٥	١٨١	٦٧.٣%	١٨١	.	٢٢٣٦	٦٩.٩%
الصافي	٥	٨٩	٣٢.٩٦%	٨٦	٣	٩٦٣	٣٠.١%

فإنه بالرغم من تساويهما في مرات الاستخدام ، فإن البحور المركبة فاقت نظيرتها الصافية بنسبة ١/٢ وهذا التفوق نجده كذلك في عدد الأبيات التي جاءت النسبة بينهما ١/٢.٣ وذلك تأكيد لميل العرب إلى استخدام الأوزان الكثيرة المقاطع على غيرها من الأوزان الشعرية .

١ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء . سابق . ص ٢٦٧ .

٢ - السابق ص ٢٣٨ .

٣ - موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس . سابق . ص ١٩١ .

المبحث الثالث : القافية :

كانت القافية قرينة للشعر في تعريفات النقاد القدامى لماهية الشعر تلك الماهية التي ارتكزت على نفي مصطلح شعر عن كل ما افتقد الوزن والقافية ، ومن ثمة أخذت القافية أهميتها بوصفها عنصراً بنائياً بالغ الأهمية في النص الشعري ، وكل من الوزن والقافية يعتمد على التكرار ، فإذا كان الوزن الشعري عبارة عن تكرار مجموعة من الوحدات الصوتية المنتظمة على مدار شطري البيت والقصيدة كلها ، فإن القافية تتشكل من " عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ، ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن " (١) .

ومن بين مظاهر أهمية القافية في النص الشعري أنها عنصر صوتي ينتسب في وجوده إلى التكرار الموقعي المنتظم في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة ، فهي في بيتها كالفقطة الموسيقية لما قبلها ، وفي الوقت ذاته تمثل دفعة ذاتية للمبدع كي يواصل عملية الإبداع التي لا تتوقف إلا بانتهاء القصيدة ، ومن ثم كان من بين معاني الدالة قافية : التبعية واقتفاء الأثر (٢) ، وإذا حولت إلى المفعولية فهي مقفوة يقفوها . أي يتبعها . كل بيت تالٍ لها ، وتكون التبعية هنا إيقاعية ، أو أنها تكون فاعلة تابعة لدوال بيتها ، فتكون التبعية آنئذٍ دلالية ؛ لأن الوظيفة الحقيقية للقافية " لا تظهر إلا إذا وُضِعَتْ في علاقة مع المعنى " (٣) .

وهذا الأصل اللغوي يؤكد على أنها " تنتمي وبدرجة متساوية إلى أنظمة مختلفة ، منها ما هو إيقاعي ، ومنها ما هو صوتي ، ومنها ما هو دلالي " (٤) ومن ثمة تتحدد لدى الباحث طريقة دراسة القافية عند شعراء الصنعة من خلال وظائفها الصوتية والإيقاعية والدلالية ، وسوف يتكئ الباحث على تعريف الخليل بن أحمد للقافية بأنها " من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن " (٥) لأنه التعريف الأشهر الذي راعى فيه صاحبه كل القيم الفنية التي تؤديها القافية في النص الشعري ، وعلى ذلك فسوف يكون تناول القافية على النحو التالي :

أولاً : حرف الروي :

حرف الروي هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة كلها ، ومنه تأخذ القصيدة اسمها ، ولابد فيه " أن يكون حرفاً من حروف الهجاء ، لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية ، وما

١ - موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس . سابق . ص ٢٤٦ .

٢ - ابن منظور : لسان العرب ١٥/١٩٤ ، ١٩٦ مادة قفو .

٣ - جون كوين : بناء لغة الشعر ترجمة د/ أحمد درويش ص ٩٨ . دار المعارف . القاهرة ١٩٩٣ م .

٤ - لوتمان : تحليل النص الشعري : بنية القصيدة ترجمة د/ محمد فتوح أحمد ص ٩٣ دار المعارف ١٩٩٥ .

٥ - التبريزي : الكافي في العروض والقوافي تحقيق الحساني حسن عبد الله ص ١٤٩ . الخانجي ط ١٩٩٤ م .

له من جرس " (١) ، ولما كانت صفات الأصوات اللغوية مختلفة ومتنوعة ، وربما ناسب كل صوتٍ منها حالة شعورية دون غيرها ، فإن نسب تردد هذه الأصوات المستخدمة رويًا تختلف من مبدع إلى آخر تبعًا لاختلاف التجربة الشعرية والحالة الشعورية لكل واحد منهم ؛ ولذلك فإن الدراسة الإحصائية لنسب تردد الأصوات اللغوية الواقعة رويًا عند الشعراء الأربعة قد تكشف عن بعض أواصر القرى في نتائجهم الشعرية ، ومن ثم يمكن أن يُسلوكوا جميعًا في مدرسة شعرية واحدة ، وهي المدرسة الشعرية التي أطلق عليها مدرسة الصنعة ، أو عبيد الشعر ، وذلك قول الأصمعي كما حكاه الجاحظ : " زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر " (٢) ، وحاول ابن رشيق تعليل مثل هذا الوصف بقوله : " يريد أنهما يتكلفان إصلاحه ، ويشغلان به حواسهما وخواطرها " (٣) والتكلف وشغل النفس والخاطر بقول الشعر يقترب من الوصف الأول . الصنعة . وعلى ذلك سوف يتناول البحث القافية عندهم على النحو التالي :

أولاً : عند أوس بن حجر :

استخدم أوس اثني عشر صوتًا من أصوات اللغة العربية رويًا لجملة شعره ، وقد تنوعت هذه الأصوات من حيث الشيوخ وعدمه ، وذلك ما يوضحه الجدول التالي :

حرف الروي	صفاته الصوتية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
اللام	أسناني لثوي جانبي مجهور	١٣٢	%٢٤.١٧
الراء	لثوي مكرر مجهور	٨٥	%١٥.٥٦
الميم	شفوي أنفي مجهور	٧٥	%١٣.٧٣
الفاء	أسناني شفوي احتكاكي مهموس	٦٥	%١١.٩
الباء	شفوي انفجاري مجهور	٥٦	%١٠.٢٥
العين	حلقى احتكاكي مجهور	٣٨	%٦.٩٥
الدال	أسناني لثوي مجهور	٣٠	%٥.٥
الحاء	حلقى احتكاكي مهموس	٢٧	%٤.٩٤
القاف	لهوي انفجاري مهموس	١٣	%٢.٤
النون	أسناني لثوي مجهور	١٢	%٢.١
السين	لثوي احتكاكي مهموس	٨	%١.٤٦٥
الكاف	حنكي قصي مهموس	٥	% . ٩٤

بقراءة هذا الجدول نستنتج ما يلي:

١. استخدم أوس حروف الروي التي يشيع استعمالها رويًا في الشعر العربي ، وهي أصوات : اللام • الراء • الميم • الباء • العين • الدال • النون • السين (٤) ، وذلك بصورة كبيرة حيث بلغت عدة أبياتها مجتمعة ستة وثلاثين وأربعمئة بيت في نسبة مئوية هي ٧٩.٨٦% من جملة شعره ،

١ - د/ عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : ص ١١٣ دار الكاتب العربي ١٩٦٧م . القاهرة .

٢ - الجاحظ : البيان والتبيين : تحقيق وشرح عبد السلام هارون ١٣/٢ ط ٥ / ١٩٨٥م الخانجي / القاهرة .

٣ - ابن رشيق : العمدة . سابق ١/١٣٣ .

٤ - موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس ص ٢٤٨ .

ويمكن تحليل تفوق هذه الحروف على غيرها ، إذا ما رجعنا إلى الحروف المكونة للجذور اللغوية، وعندها سنجد أنها أكثر الحروف الأصول متطرفة في الجذور الثلاثية والرابعة والخماسية (١) كما استخدم الأصوات المتوسطة الاستعمال رويًا، وهي: القاف • الكاف • الفاء • الحاء ، بصورة أقل من سابقتها حيث بلغت عدة أبياتها عشرة ومائة بيت بنسبة مئوية ٢٠.١% من جملة شعره، ولم يستخدم من مجموعتي الأصوات القليلة أو النادرة الاستعمال رويًا ، مما يعني حفظه على الثابت الإيقاعية المتعلقة بشيوع حروف الروي •

٢. حققت الأصوات المجهورة أعلى نسبة في الاستخدام رويًا، إذ بلغت أبياتها ثمانية وعشرين وأربعمائة بيت في نسبة ٧٨.٣٩% من جملة شعره، في حين بلغت عدة أصوات الروي المهموسة ثمانية عشر ومائة بيت في نسبة ٢١.٦% ومعنى ذلك أن أصوات الروي المجهورة زادت على ثلثي جملة شعره، وكانت نسبتها إلى نسبة الأصوات المهموسة هي ٣.٦/ وهذا الفارق بينهما يتناسب والثابت اللغوية التي حافظ عليها أوس؛ لأن " الكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كل كلام مجهورة، ومن الطبيعي أن تكون كذلك، وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص . بل إن . نسبة الأصوات المهموسة في اللغة الطبيعية لا تزيد عن ٢٠% من جملة أصواتها " (٢) •

أما من حيث حركة حرف الروي فقد أثبت الإحصاء التالي تفوق الروي المضموم على كل من المفتوح والمكسور والساكن / المقيد :

حركة الروي	الضمة	النسبة	الكسرة	النسبة	الفتحة	النسبة	السكون	النسبة
مرات التردد	٢١	٣٨.٩%	١٩	٣٥.١%	١٠	١٨.٥%	٤	٧.٤%
عدد الأبيات	٢٣٠	٤٢.١%	١٨٣	٣٣.٥%	١١٦	٢١.٢٤%	١٧	٣.١%

من قراءة الجدول نستنتج ما يلي :

١. تفوق الروي المضموم على غيره من حيث مرات الاستخدام وعدد الأبيات، حيث زاد في كل منهما على الثلث، ونظم عليه أطول قصائده /الفائية التي يقول في مطلعها (٣) :

تَنَكَّرَ بَعْدِي مِنْ أَمِيمَةٍ طَائِفُ فَبَرَكْتُ فَأَعْلَى تَوَلَّبِ فَأَلْمَخَالِفُ
فَقَوُّ فَرَهْبَى فَالسَّلِيلُ فَعَاذِبُ مَطَافِيلُ عَوْدُ الْوَحْشِ فِيهِ عَوَاطِفُ

وجاءت ثلاث قصائد تراوحت أطوالها بين أربعة وعشرين، وواحد وأربعين بيتًا، وثم أربع قصائد قصيرة تراوحت أطوالها بين سبعة، وسبعة عشر بيتًا، وجاءت سبع مقاطعات تراوحت أطوالها بين ثلاثة وستة أبيات، أما باقي ما جاء على الروي المضموم فستة أيتام، وكل ذلك يعني نزوعه في الروي المضموم إلى طول القصائد مقارنة بغيره من الحركات الأخرى، فقد بلغ متوسط عدة أبيات القصيدة الواحدة من الروي المضموم ما يقرب من أحد عشر بيتًا •

١ - د/ علي حلمي : دراسة إحصائية لجذور الصحاح : الجداول ص ٥٩ ، ٧٥ ، ٩٣ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٨ م •

٢ - د/ إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٢١ . ط ٦ / الأنجلو المصرية ١٩٨١ م •

٣ - ديوان أوس ص ٦٣ •

٢. جاء الروي المكسور في المكانة الثانية من حيث مرات الاستخدام التي بلغت نسبتها المئوية ٣٥.١% ، ومن حيث عدد الأبيات الذي بلغت نسبته المئوية ٣٣.٥% ، وكانت أطول قصيدة من الروي المكسور هي ميمته التي جاءت عدة أبياتها ثمانية وأربعين بيتاً ، يقول في مطلعها (١) :

تَنَكَّرْتُ مِنَّا بَعْدَ مَعْرِفَةِ لَمِي وَبَعْدَ التَّصَايِي وَالشَّبَابِ الْمُكْرَمِ
وَبَعْدَ لَيَالِينَا بِجَوِّ سُوَيْقَةٍ فَبَاعَجَةِ الْقِرْدَانِ فَالْمُتَنَّمِ

وجاء متوسط عدد أبيات القصيدة الواحدة على الروي المكسور ٩.٦٣ بيتاً ، وهو أقل من نظيره من الروي المضموم .

٣. جاء الروي المفتوح في المكانة الثالثة من حيث مرات الاستخدام التي بلغت نسبتها المئوية ١٨.٥% ، ومن حيث عدد الأبيات الذي بلغت نسبته ٢١.٢٤% وقد جاءت على الروي المفتوح ثاني أطول قصائد الديوان لاميته التي يقول في مطلعها (٢) :

صَحَا قَلْبُهُ مِنْ سُكْرِهِ فَتَأَمَّلَا وَكَانَ بِذِكْرِي أَمْ عَمْرٍ مُوَكَّلَا
وَكَانَ لَهُ الْحَيْنُ الْمُتَّاحُ حَمُولَةً وَكُلُّ أَمْرِي رَهْنٌ بِمَا قَدْ تَحَمَّلَا

وجاء بعدها أربع قصائد تراوحت أطوالها بين ثمانية ، وأربعة وعشرين بيتاً ، أما باقي مرات التواتر ، فكانت : ثلاث مقطعات وننقتين وبيتاً ، في حين جاء متوسط طول القصيدة الواحدة من الروي المفتوح أطول من سابقه ، إذ بلغ ١١.٦ بيتاً ، وهذا الطول راجع لقلّة مرات التواتر مقارنة بكل من الروي المضموم والروي المكسور .

٤. أما الروي الساكن ، فقد جاء في المكانة الرابعة من حيث مرات الاستخدام وعدد الأبيات ، وعليه جاءت قصيدة واحدة بلغت أبياتها ثلاثة عشر بيتاً ، يقول في مطلعها (٣) :

عَنِّي تَأَوَّى بِأَوْلَادِهِمَا لَتُهْلِكَ جِذْمُ تَمِيمِ بْنِ مُرٍّ
وَخِنْدَفُ أَقْرَبِ بَأْسَابِهِمْ وَلَكِنَّا أَهْلُ بَيْتٍ كَثُرَ

وأما الباقي ، فننتفة وبيتان . وإذا ما حاول الباحث ربط حركة الروي بغرض شعري بعينه ، فإن ذلك لن يكون مجدياً لأن الشاعر قد استخدم الحركة الواحدة في أكثر من غرض شعري ربما تجمع بينها المناقضة الشعورية ، فهو يستخدم الروي المفتوح في الحديث عن رحلة محبوبته ، وهجرها ديارها وآثار هذا الهجر عليه وعلى الديار جميعاً ، فيقول (٤) :

حَلَّتْ تُمَاضِرُ بَعْدَنَا رَبِيبَا فَالْعَمْرُ فَالْمُرَيْنِ فَالشُّعْبَا

١ - ديوان أوس ص ١١٧ .

٢ - السابق ص ٨٢ .

٣ - السابق ص ٢٩ .

٤ - ديوان أوس ص ١ ، قوله : زخارفاً قشبا : أي آثارها جديدة باقية لم تحمى ، والقشيب هو الثوب الجديد .

حَلَّتْ شَامِيَةً وَحَلَّ قَسَا أَهْلِي فَكَانَ طَلَابُهَا نَصَبَا
لَحِقَتْ بِأَرْضِ الْمُتَكِرِّينَ وَلَمْ تُمَكِّنْ لِحَاجَةِ عَاشِقِ طَلَبَا
شَبَّهَتْ آيَاتِ بَقِيْنٍ لَهَا فِي الْأَوَّلِينَ زَخَارِفَا قُشْبَا
تَمْشِي بِهَا رُبْدُ النَّعَامِ كَمَا تَمْشِي إِمَاءٌ سُرِبَلَتْ جُبَبَا

وفيهما يهجو بني لُبَيْنَى بقوله (١) :

أَبْنِي لُبَيْنَى لَمْ أَجِدْ أَحَدًا فِي النَّاسِ أَلَامَ مِنْكُمْ حَسَبَا
وَأَحَقُّ أَنْ يُرْمَى بِدَاهِيَةٍ إِنَّ الدَّوَاهِي تَطْلُعُ الْحَدَبَا

واستخدم الروي المكسور في الرثاء كقوله (٢) :

لَمْ تُكْسَفِ الشَّمْسُ وَ الْبَذْرُ وَالذَّ كَوَاكِبُ لِلْجَبَلِ الْوَاجِبِ
لَفَقْدِ فَضَالَةٍ لَا تَسْتَوِي الـ فَفُقُودُ وَ لَا خَلَّةُ الدَّاهِبِ

كما استخدم الروي المكسور نفسه في الغزل ، من ذلك قوله في وصف لميس (٣) :

كَأَنَّ رِيْقَتَهَا بَعْدَ الْكَرَى اغْتَبَقَتْ مِنْ مَاءِ أَصْهَبَ فِي الْحَانُوتِ نَضَاحِ
أَوْ مِنْ مُعْتَقَةٍ وَرَهَاءَ نَشْوَتِهَا أَوْ مِنْ أَنَابِيْبِ رُمَانٍ وَ تَفَاحِ

واستخدم الروي المضموم في الهجاء ، يقول في هجاء بني لُبَيْنَى (٤) :

أَبْنِي لُبَيْنَى لَسْتُمْ بِيَدٍ إِلَّا يَدًا لَيْسَتْ لَهَا عَضْدُ
أَبْنِي لُبَيْنَى لَا أَحَقُّكُمْ وَجَدَ الْإِلَهَ بِكُمْ كَمَا أَجْدُ
أَبْنِي لُبَيْنَى لَسْتُ مُعْتَرِفًا لِيَكُونَ أَلَامَ مِنْكُمْ أَحَدُ

واستخدمه في الفخر القبلي (٥) :

أَطْعَمَا رَبَّنَا وَعَصَاهُ قَوْمٌ فَذُقْنَا طَعْمَ طَاعَتِنَا وَذَاقُوا
فَمَالَ بَنَا الْغَبِيْطِ بِجَانِبِيْهِ عَلَى أَرْكَ وَمَالَ بَنَا أَفَاقُ
كَأَنَّ جِيَادَنَا فِي رَعْنِ رُمْ جَرَادٌ قَدْ أَطَاعَ لَهُ الْوَرَاقُ

وكما أنه ليس من الإنصاف ربط حركة الروي بغرض بعينه؛ لما سبق من أن الحركة الواحدة استخدمت في غير غرض شعري، وكل غرض يستدعي حالة شعورية خاصة مغايرة لغيرها، فيمكن القول من ثمة: إنه ليس من الإنصاف ربط الغرض الشعري بصوت روي معين؛ لأن الشاعر استخدم الصوت الواحد في غير غرض من أغراض الشعر، وما سبق من شواهد شعرية من شعر أوس تؤكد ما نذهب إليه من عدم ربط الغرض الشعري بصوت خاص •

١ - ديوان أوس ص ٤ ، والحدب هي ما غلظ من الأرض والمعنى ، إن الدواهي لا يُعجزها شيء •

٢ - السابق ص ١٠ ، والواجب هو الساقط الذاهب من قولهم : وجبت الشمس أي : غربت •

٣ - السابق ص ١٤ ، الريقة والريق : ماء الفم ، واغتبتقت : شربت الغبوق ، وهو شراب العشي •

٤ - السابق ص ٢١ •

٥ - السابق ص ٧٩ ، الوراق هو خضرة الأرض من الحشيش والبنات وغيره •

البنية المقطعية للقافية عند أوس :

يمكن توظيف البنية المقطعية للقافية في الوقوف على طبيعة القوافي التي استخدمها أوس من حيث البساطة والكثافة، وترتيب الروي، وطريقة استخدام القوافي المردوفة ونسبتها مما يؤكد أهمية القافية باعتبارها "تتويجاً لنظام صوتي صار من المستحيل إدراجه بدونها" (١) ولذلك يمكن مراعاة البنى: الصوتية والصرفية والنحوية للقافية ودراسة علاقتها ببيتها، والقصيدة كلها ؛ بغية الوقوف على مدى التلاؤم بينها وسائر ما يدل عليه البيت والقصيدة .

تتعلق فكرة البنية المقطعية للقافية من طبيعتها التكرارية ، ذلك أنه يجب " أن تعتمد على تكرار فونيمين على الأقل ، وأن تقع في جزء مميز من أجزاء بيت الشعر " (٢) وهذان الفونيمان يمثلان المقاطع الصوتية التي تكون عليها كلمة القافية ، وقد أدرك العلماء بالشعر منذ القدم حقيقة البنية المقطعية للقافية ، ومدى حظها من الكثافة وعدمها وبدا ذلك فيما أطلقوه من مصطلحات خاصة بالقوافي ، منها المصطلحات : **المتكاوس** وهو القافية التي تضم أربعة صوامت متحركة بين آخر ساكنين ، **المتراكب** للقافية التي تضم ثلاثة صوامت متحركة بين آخر ساكنين ، و**المتدارك** للقافية التي تضم صامتين متحركين بين آخر ساكنين ، و **المتواتر** للقافية التي تضم صامتاً متحركاً بين آخر ساكنين ، ثم **المتراصف** للقافية المنتهية بصامتين ساكنين . وقد توزعت قوافي شعره بين : المتدارك والمتواتر والمتراكب ، على النحو التالي :

نوع القافية	نوع المقطع		مرات التواتر	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
	قصير	طويل				
المتدارك	١	١	٣٠	%٥٥.٥	٣٢٥	%٥٩.٥
المتواتر	.	١	١٧	%٣١.٤٨	١٥٣	%٢٨.٧
المتراكب	٢	١	٧	%١٣	٥٨	%١٠.٦٣

١. يوضح الجدول السابق تفوق قافية المتدارك على قافيتي المتواتر والمتراكب من حيث مرات التواتر وعدد الأبيات، فقد زادت فيهما جميعاً عن نصف جملة القصائد والمقطعات ، وجملة أبيات الديوان، ولأن هذه القافية تنتهي بحرفين متحركين بين آخر ساكنين، فقد استدعت بعض الصيغ اللغوية التي تتوفر فيها هذه البنية، وذلك كصيغة اسم الفاعل التي وجدناها ختاماً لقصيدته الفائية، وهي أطول قصائد الديوان وردت هذه الصيغة خاتمة لثمانية وعشرين بيتاً بنسبة ٤٦.٦% من جملة أبيات القصيدة، أي أنها تكاد تمثل نصف أبياتها الستين .

وإلى جانب صيغة اسم الفاعل وردت بعض الصيغ الأخرى التي تنتهي بالنهاية ذاتها ، بعض الجموع التي وردت بأوزان : فواعل . فعائل . فاعل ، كما وردت بعض صيغ اسم المكان والزمان من الثلاثي ، إلى جانب بعض المصادر المنتهية بالنهاية نفسها ، وكذلك عدد كبير من الأفعال المضارعة .

^١ - جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية . سابق . ص ٢٠٦ .

^٢ - د/ جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الأسلوبية ص ٩١ ط ١٩٨٧م المؤسسة الجامعية لبنان .

٢. جاءت قافية المتواتر في المكانة الثانية بعد المتدارك من حيث مرات التواتر وعدد الأبيات ، ولأن البنية المقطعية لها تستدعي توسط حرف متحرك بين آخر ساكنين ، فقد كثرت فيها صيغ المصادر الرباعية التي جاءت بوزن إفعال ، وصيغ المبالغة : فعَّال ومفعال ، وبعض أفعال المصدر الثلاثي الساكن العين . فعَّل . وكذلك اسم المفعول من الفعل الثلاثي .

٣. تخلفت قافية المتراكب إلى المكانة الثالثة والأخيرة سواء من حيث مرات التواتر ، أو عدد الأبيات، بل اتسع الفارق بينها وبين القافيتين السابقتين بصورة لافتة للنظر، وقد استدعت بنيتها المقطعية كثرة الجموع الثلاثية المحركة العين مثل: فعَّل . فعَّل ، وكذلك المصادر الثلاثية المحركة الوسط وخاصة فعَّل التي وردت بكثرة، ومعها الأفعال الثلاثية والخماسية مثل: افتعل . انفعَل، وصيغ اسم الفاعل من غير الفعل الثلاثي . الخماسي خاصة . ولا شك أن ارتباط هذه الصيغ بقوافيها إنما هو أثر من أثار البحر الشعري الذي نُظمت عليه القصيدة (١) .

٤. من كل ما سبق يمكن أن نخلص إلى طبيعة القافية التي كان أوس يميل إليها ، ذلك أن اختفاء قافية المتكاوس بكثافتها العالية ، وتخلف قافية المتراكب إلى المكانة الثالثة و اتساع الفارق بينها وبين قافيتي المتدارك والمتواتر ، كل ذلك يؤكد ميله إلى القوافي المتوسطة الكثافة ، بحيث لا تبدو القافية محملة بعدد كبير من الأصوات، بل يكفيها ما قل من هذه الأصوات مع قيامه بنفس الدور الدلالي والإيقاعي لأنها أبرز جزء في بيت الشعر، مع الميل إلى الخفة والسلاسة في القافية ، وذلك ما يؤكد اختفاء قافية المتكاوس، و اختفاء قافية المترادف بسبب انتهائها بساكنين وهو ما يستدعي تقييد القافية، والقافية المقيدة جاءت قليلة في شعره كما هي قليلة في الشعر العربي جميعه (٢) ومما يدل على ميله إلى القوافي المتوسطة الكثافة أنه كان يقنع في الغالب من قوافيه أن تنتهي بحرف الروي وحده، فقد جاءت قصيدتان موصولتان بالهاء ومعها ألف الخروج وواحدة موصولة بالهاء، وهذه الثلاثة تمثل نسبة ٥.٥% من جملة قصائد الديوان .

بين القافية وما يدل عليه البيت :

لم يكن التلازم بين الوزن و البنية الصرفية للقافية وحده دالاً على أهميتها، بل إن ثمة علاقة دلالية بينها وما يدل عليه سائر بيتها، تلك العلاقة التي تدل على ما في كلمات البيت من تآلف وتلاحم حرص عليهما حرصاً يمكن التماسه في البدء بالبنية الصرفية ذاتها التي يختم بها بيته ، من ذلك قوله في وصف الطعائن (٣) :

وَقَدْ أَنْتَحَى لِلْجَهْلِ يَوْمًا وَتَنَحَّى ظَعَائِنُ لَهُوَ وَدُهُنٌ مُسَاعِفُ
نَوَاعِمُ مَا يَضْحَكُنْ إِلَّا تَبَسُّمًا إِلَى اللَّهِوَ قَدْ مَالَتْ بِهِنَّ السَّوَالِفُ

١ - د/ عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية ص ١٢٨ . مكتبة الخانجي ١٩٧٧م القاهرة .

٢ - د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي . سابق . ص ٢٤٦ .

٣ - ديوان أوس ص ٦٤ .

فالبنية الصرفية فواعِل التي بدأ بها البيت الثاني وختمه بها تؤدي وظيفة إيقاعية قريبة من بنية التصدير، وذلك على المستوى التجريدي /الوزن الصرفي، ومع هذا الترابط الإيقاعي يجيء الترابط الدلالي بين الكلمتين ذاتهما عندما يصف الطعائن بالنعومة، وما تستدعيه من الضحك الرقيق الذي لا يزيد عن التبسم، وتستدعي كذلك الميل والرقّة في أوقات اللهو، وكل ذلك يبدو جلياً في حركة السوالف / الشعر المنسدل على الظهر .

ويجمع أوس بين القافية وما يدل عليه البيت من خلال البنية الدلالية المبنية على قانون التداخي في قوله (١) :

صَحَا قَلْبُهُ عَنْ سُكْرِهِ فَتَأَمَّلَا وَكَانَ بِذِكْرِي أُمَّ عَمْرٍو مُوَكَّلَا
وَكَانَ لَهُ الْحَيْنُ الْمُتَّاحُ حَمُولَةً وَكُلُّ أَمْرِي رَهْنٌ بِمَا قَدْ تَحَمَّلَا

فإنه في البيت الأول لما صحا قلبه وأفاق من الغم المسيطر عليه، استدعى ذلك أن يتأمل حالته وحالة قلبه بعد الإفاقة التي استدعت هي الأخرى بدورها أن يكون القلب موكلاً بذكر هذه المرأة التي أصابه بسببها الغم والسُّكْر، وفي البيت الثاني أكّد ما بدأه في البيت الأول، ذلك أنه إذا كان الغم قد أصابه بسبب أمّ عمرو، فإن مرور هواجسها مرتحلة عنه يشير إلى هلاكه المترتب على عدم قدرته على إيقافها، وإثائها عن الارتحال، ومن ثم جاءت الحكمة التي ختم بها هذا البيت الثاني ؛ لتؤكد على حالة قلبه المرتهن فيما يحمله من عاطفة نحو هذه المرأة .

من عيوب القافية عند أوس :

لم يكن ميل أوس نحو القوافي البسيطة ذات الكثافة الصوتية المتوسطة ، ولم يكن انتحاه إلى الملازمة بين كلمة القافية وسائر ما يدل عليه البيت من الدلالات بمانع من وجود بعض العيوب التي ارتبطت بالقافية ، ومنها :

١. التحريد :

وهو : اسم لاختلاف الضروب في الشعر " (٢) ، وهو مرتبط بحركة الحرف الصامت السابق على حرف الروي ، وقد ورد ذلك في بانيته التي يقول فيها من الكامل (٣) :

أَبِي لُبَيْبٍ إِنْ أَمَّكُمْ أَمَّةٌ وَإِنَّ أَبَاكُمْ عَبْدُ
أَبِي لُبَيْبٍ إِنْ أَمَّكُمْ رَحَقْتُ فَخَرَّقْتُ ثَغْرَهَا الزُّنْدُ

فقد جاء الضرب في هذين البيتين أحداً مُضمراً بإسقاط الوند المجموع من آخر التفعيلة ، وتسكين الثاني المتحرك من الفاصلة الصغرى التي انتهى بها البيت ، ولم يحدث هذا التغيير إلا في

١ - ديوان أوس ص ٨٢ .

٢ - الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي . سابق . ص ١٦٧ .

٣ - ديوان أوس ص ٢١ ، وقد ورد البيت الأول في ديوان الأدب للفارابي ، وقد حرك الباء من كلمة عبد بالضم . عبد . ودل بها على المبالغة في الوصف بالعبودية ، ومن ثم لا يكون في البيت تحريد انظر : ديوان الأدب للفارابي تحقيق الدكتور أحمد مختار عمر ٢٤٤/١ مع الهامش . مجمع اللغة العربية بالقاهرة ١٩٧٤ م .

هذين البيتين دون غيرهما من أبيات القصيدة التي تنتمي قافيتها إلى المتركب ذي الحركات الثلاثة بين آخر ساكنين ، وبهذا التغيير انتمت قافية البيتين إلى المتواتر ، ومن ثمة كان التحريد " عيباً لأنه يؤدي إلى اختلاف البنية المقطعية للقافية " (١) .

٢. الإبطاء :

هو " أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد " (٢) وقد عده العلماء عيباً ليس في القافية في حد ذاتها، وإنما عيباً في المقدرة الإبداعية لدى الشاعر، حيث كانوا يهتمون الشاعر بعدم القدرة على المجيء بكلمات يختم بها أبياته؛ ولذا فإنه يقوم بتكرار بعضها (٣) وربما التمس بعض العلماء العذر للشعراء عندما أجازوا تكرار الكلمة ذاتها بعد سبعة أبيات أو عشرة ؛ لأن ذلك أقل عدد من الأبيات يمكن وصفه بالقصيدة ، ومن هذا المنطلق كرر أوس كلمة **المنذر** مرتين بمعنى واحد في قصيدة واحدة، وقد فصل بينهما بيت واحد، وذلك قوله (٤) :

نُبِّئْتُ أَنَّ بَنِي سُحَيْمٍ أَدْخَلُوا أَيْيَاتَهُمْ تَأْمُورَ نَفْسِ الْمُنْذِرِ
قَلْبِيئَسَ مَا كَسَبَ ابْنُ عَمْرٍو وَرَهْطُهُ شَمْرٌ وَكَانَ بِمَسْمَعٍ وَيَمَنْظَرِ
زَعَمَ ابْنُ سُلَيْمٍ مُرَارَةً أَنَّه مَوْلَى السَّوَاقِطِ دُونَ آلِ الْمُنْذِرِ

٣. الإقواء :

هو " اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة (٥) ، وقد وجدنا ذلك في قول أوس :

تَنْفُونُ عَنْ طُرُقِ الْكِرَامِ كَمَا تَنْفِي الْمَطَارِقُ مَا يَلِي الْقَرْدُ (٦)

فقد وردت كلمة **القرد** في موقع القافية مرفوعة ، وحققا النصب على المفعولية ، وذلك ما ورد في تفسير : جامع البيان للإمام الطبري (٧) ، ويبدو أن رفعها قد جاء في إطار الحفاظ على حركة الروي المرفوع في القصيدة كلها ، ومن ثمة الحفاظ على الصورة الموسيقية كضرورة شعرية تبيح للشاعر ما لا تبيحه لغيره ، فالضرورة الشعرية " تغليب للنظام الإيقاعي على النظام اللغوي . دلالة وقاعدة . خشية الانحراف بالإيقاع إلى ما يخرج به عن إطار الاستجابة العامة للمتلقي " (٨) ، وكل

١ - د/ حازم كمال : القافية : دراسة صوتية جديدة ص ١٧٦ .

٢ - الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي . سابق . ص ١٦٢ .

٣ - د/ أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري ص ٩٩ . مكتبة غريب ٢٠٠٤ م .

٤ - ديوان أوس ص ٤٧ ، التأمور هو الدم ، والمعنى : حملوا دمه إلى أبياتهم والمنذر هو ابن ماء السماء فيهما

٥ - الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي . السابق . ص ١٦٠ .

٦ - ديوان أوس ص ٢٢ .

٧ - الطبري : جامع البيان عن تأويل آي القرآن ٢١٩/٦ دار الفكر ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٤ م ، ورواية البيت فيه هي :

تَنْفُونُ عَنْ طُرُقِ الْكِرَامِ كَمَا تَنْفِي الْمَطَارِقُ مَا يَلِي الْقَرْدَا

٨ - د/ محمد فتوح أحمد : الروايف المستطرفة بين جدليات الإبداع والتلقي . سابق . ص ١٢١ .

ذلك يدخل مسلك أوس في بيته ذلك في إطار التسامح الذي لجأ إليه النقاد فيما اصطَلحوا عليه الضرورات الشعرية .

ثانيًا : عند زهير بن أبي سلمى :

استخدم زهير ستة عشر صوتًا من الأصوات اللغوية ليبني عليها رويّ قصائده ، وقد تنوعت نسب كلٍّ منها من حيث عدد الأبيات ، والنسبة المئوية لهذا العدد على النحو التالي :

صوت الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية	الصوت	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الميم	١٤٦	%١٦.٣٣	الكاف	٣٣	%٣.٧
اللام	١٤٤	%١٦.١	الياء	٢٦	%٢.٩
الدال	١١٩	%١٣.٣	الجيم	٢٢	%٢.٤٦
الراء	٩٧	%١٠.٨٥	العين	١٤	%١.٥٦
النون	٩٧	%١٠.٨٥	الهاء	٥	%.٥٥
الهمزة	٧٩	%٨.٨٣	الحاء	٣	%.٣٣
القاف	٥٧	%٦.٣٧	التاء	٣	%.٣٣
الياء	٤٧	%٥.٢٥	الفاء	٢	%.٢٢

تقننا قراءة هذا الجدول على ما يلي :

١- استخدم زهير المجموعات الصوتية التي يشيع استعمالها رويًا في الشعر العربي ، وهي عنده : الميم • اللام • الدال • الراء • النون • الباء • العين • بصورة كبيرة ، إذ بلغت نسبة أبياتها ٧٣.٤% من جملة أبياته أي ما يزيد على الثلثين ، وكلها أصوات مجهورة ، ولعل ذلك مما يتناسب والنسبة الطبيعية بين الأصوات المجهورة والمهموسة .

٢- استخدم كذلك الأصوات المتوسطة الاستعمال في الروي ، وهي : الهمزة • الجيم • الحاء • القاف • الكاف • الفاء • الياء ، وكانت نسبة أبياتها ٢٥.٧% من جملة أبيات الديوان ، وكلها أصوات مهموسة ، ما عدا الجيم والياء لأنهما من الأصوات المجهورة .

٣- استخدم صوتين اثنين مما يقل استخدامه رويًا في الشعر العربي وهما: التاء والهاء وبلغت نسبة أبياتهما ٩.٠% من جملة أبيات الديوان ، وهي نسبة من القلة بحيث تتناسب وقلة استخدامهما رويًا في الشعر العربي ، مع ملاحظة أنهما من الأصوات المهموسة .

٤- بلغت نسبة أبيات الأصوات المجهورة المستخدمة رويًا ٧٩.٦٥%، في حين بلغت نسبة الأصوات المهموسة المستخدمة رويًا ٢٠.٣٥%، واتساع الفرق بينهما يحكي اتساع الفرق بين الأصوات المجهورة والمهموسة في اللغة الطبيعية ، وهذا يعني أنه قد حافظ . في رويّ قصائده . على الثوابت اللغوية المتعلقة بالنسبة البينية للأصوات المجهورة والمهموسة .

أما عن حركة حرف الروي عند زهير ، فقد لوحظ تقدم الروي المضموم على غيره ، وذلك على التفصيل التالي :

حركة الروي	الضمة	النسبة	الكسرة	النسبة	الفتحة	النسبة	السكون	النسبة
مرات التردد	٢٢	%٤١.٥	٢٤	%٤٥.٢٨	٦	%١١.٣٢	١	%١.٨٨
عدد الأبيات	٤٣٢	%٤٨.٣٢	٣٦١	%٤٠.٣٨	٩٨	%١٠.٩٦	٣	%٠.٣٣

من استقراء هذا الجدول يتبين ما يلي :

١. تفوق الروي المضموم على غيره من أنواع الروي الأخرى من حيث عدد الأبيات وجاء بعده الروي المكسور، وإن كان هذا الأخير قد تفوق على سابقه من حيث مرات التردد .

٢. جاء الروي المفتوح في المكانة الثالثة من حيث عدد الأبيات ومرات التردد، وإن اتسع الفرق بينه وبين سابقه فيهما، في حين تخلف الروي الساكن إلى المكانة الرابعة من حيث عدد الأبيات ومرات التردد، فقد ورد في مقطعة واحدة من ثلاثة أبيات، وهذه القلة أمر طبيعي لأنه " قليل الشيع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز ١ %، وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين؛ وذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم " (١) .

٣. تتفق هذه الإحصاءات مع نظيرتها عند أوس، وإن كان ثم فارق بسيط بينهما هو تأخر الروي المكسور إلى المكانة الثانية من حيث عدد الأبيات ومرات التردد عند أوس، أما عند زهير، فقد تقدم على الروي المضموم في مرات التردد، وتخلف عنه في عدد الأبيات .

٤- سبقت الإشارة إلى أنه ليس من الممكن ربط الأغراض الشعرية بصوت لغوي بعينه ، وكذلك ليس من الممكن ربط نوع حركة الروي بغرض بعينه، وإن كانت هناك بعض الاجتهادات في هذا الشأن، فإنها لا تنطبق على الشعر العربي جميعه؛ ذلك أننا وجدنا زهيراً ومن قبله أوس يستخدم الصوت الواحد والحركة الواحدة في غير غرض وكل منها يستدعي حالة شعورية مغايرة تمام المغايرة لسابقتها، من ذلك أنه استخدم الهمزة المضمومة متغزلاً في قوله :

صَرَمْتُ جَدِيدَ حَبَالِهَا أَسْمَاءُ وَلَقَدْ يَكُونُ تَوَاصُلٌ وَإِخَاءُ (٢)

واستخدم الصوت نفسه بحركته ذاتها في الهجاء ، وذلك حيث يقول :

وَمَا أَدْرِي وَسَوْفَ إِخَالُ أَدْرِي أَقَوْمَ آلِ حِصْنٍ أَمْ نِسَاءُ (٣)

البنية المقطعية للقافية :

أظهرت الدراسة الإحصائية للبنية المقطعية لقوافي زهير بن أبي سلمى ميله إلى استخدام القوافي ذات الكثافة الصوتية المتوسطة ، وذلك ما يؤكد الجدول التالي :

١ - د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . سابق . ص ٢٦٠ .

٢ - شرح ديوان زهير ص ٣٣٨ .

٣ - السابق ص ٧٣ .

نوع القافية	نوع المقطع		مرات التردد	النسبة المئوية
	قصير	طويل		
متواتر	٠	١	٣٢	%٥٥.١٧
متدارك	١	١	١٧	%٢٩.٣
متراكب	٢	١	٩	%١٥.٥

فقافية المتواتر ذات المقطع الطويل الوحيد متفوقة على غيرها من حيث مرات التواتر ، وعدد الأبيات تليها قافية المتدارك ، ثم تجيء قافية المتراكب في المكانة الثالثة من حيث مرات التواتر وعدد الأبيات ، وهذا التفوق لقافية المتواتر ، وبعدها قافية المتدارك مع اتساع الفرق بينها وبين سابقتها ، وتأخر قافية المتراكب ذات المقاطع الثلاثة مع اختفاء قافية المتكاوس ، أقول إن كل ذلك يؤكد على ميل زهير ناحية القوافي المتوسطة الكثافة ، ومما يؤكد ذلك أيضًا ميله إلى أن يكون حرف الروي هو آخر صوت في الجزء الأكبر من قوافيه ، وذلك إذا ما أدركنا أن قصيدتين اثنتين جاءت قافيتهما موصولة بالهاء وألف الخروج ، وواحدة جاءت موصولة بالهاء ، ثم واحدة بألف الوصل ، وهذه الأربعة تمثل نسبة ٦.٩% من مجموع قصائد الديوان ، وكانت نسبة أبياتها ١٠.١% من مجموع أبيات الديوان .

بين القافية وما يدل عليه سائر البيت :

في بحث العلاقة الدلالية بين القافية وكلمات البيت نجد زهيرًا قد استخدم بعض المفردات ذات الصيغة الصرفية المناسبة لطبيعة البنية المقطعية للقافية ، ففي قافية المتواتر استخدم زهير عددًا من المصادر الثلاثية التي جاءت بزنة فعّال ، أو فعّال ، فمن الأولى قوله في هجاء جماعة من بني عُليم بن جناب مصورًا حالتهم عندما يعاقرون الخمر وتلعب سورتها بعقولهم :

يَجُرُونَ الْبُرُودَ وَقَدْ تَمَشَّتْ حُمَيَّا الْكَأْسِ فِيهِمْ وَالْغِنَاءُ (١)

فقد ختم البيت بهذا المصدر ليدل على الأثر الناتج عن معاقرة الخمر ، ولعبها برعوس هؤلاء القوم إذ يجرون برودهم كبيرًا وخيلاء ، ومن وزن فعّال قوله :

وَأَمَّا أَنْ يَقُولُوا قَدْ وَفَيْتَنَا بِذِمَّتِنَا وَعَادَتِنَا الْوَفَاءُ
فَإِنَّ الْحَقَّ مَقْطَعُهُ ثَلَاثُ يَمِينٍ أَوْ نِفَارٍ أَوْ جَلَاءُ (٢)

ومما يؤكد الترابط الدلالي بين كلمة القافية وما يدل عليه سائر البيت ما يقوم به رد الأعجاز على الصدور في البيت الأول، فقد ختم صدره بالتأكيد على أن الوفاء لديهم صفة قديمة . لاحظ قد + الفعل الماضي . وختم عجزه بالمصدر الدال على ثبات صفة الوفاء التي هي عادة من عادات هؤلاء الناس، كما جاءت كلمة القافية في البيت الثاني مرتبطة بما بدأه في صدره، عندما جعلها ثلاثة ثلاث حالات لا رابع لها يستدعيها الحق الذي ينفذ بكل منها: تنافر على رجل يتبين حجج الخصوم، ويحكم بينهم، ويمين ، وجلاء ينكشف الأمر به فتعلم حقيقته ، فيقضي به .

١ - شرح ديوان زهير ص ٧٣ .

٢ - السابق ص ٧٥ .

ومن المصادر التي كثر استخدامها عند زهير في قافية المتواتر المصادر الثلاثية التي تجيء على صيغة فَعْل ، وصيغة فَعَلَ ، من ذلك قوله في إحدى مدائح هرم بن سنان (١) :

وَفِيهِمْ مَقَامَاتٌ حَسَنٌ وَجُوهُهَا وَأَنْدِيَّةٌ يَنْتَابُهَا الْقَوْلُ وَالْفَعْلُ
وَأِنْ جِئْتَهُمْ أَلْفَيْتَ حَوْلَ بُيُوتِهِمْ مَجَالِسَ قَدْ يُشْفَى بِأَخْلَامِهَا الْجَهْلُ

في البيت الأول امتدح مجالس هرم التي يتم فيها الحض على الخير والإصلاح بين الناس ؛ ولذا فقد رتب على ذلك أنهم قوم يقولون ما يفعلون ؛ ولذلك راعى الشاعر فيه بين النظيرين : القول والفعل ، وهما مصدران يوحيان بثبات الوصف المقترن بهؤلاء القوم ، وفي البيت الثاني أكد الشاعر على حسن هذه المجالس ، وحسن ما فيها من حُلوم رشيدة تفعل ما تقول ، وتتحدى بسداد الرأي الذي يريح ، أو يشفي الجهل وصاحبه ؛ وربما لأجل ذلك وازن بين الحُلوم والجهل ، حيث لا يكون الجهل إلا مخاض عقول جاهلة غير رشيدة ليس لها وجود في مجالسهم .

ومن الصيغ الصرفية التي استخدمها زهير في قافية المتواتر بكثرة الجموع مثل : فُعُول فِعَال ، والأفعال المضارعة من الثلاثي وغيره ، و بعض المشتقات كاسم المفعول من الثلاثي .

أما قافية المتدارك ، فإن بنيتها المقطعية تستدعي صيغ المشتقات مثل اسم الفاعل من الثلاثي الذي نجده بكثرة في قصائد هذه القافية ، من ذلك قوله (٢) :

يَرَاهُ إِذَا مَا جِئْتَهُ مُتَهَلِّلاً كَأَنَّكَ تُعْطِيهِ الَّذِي أَنْتَ سَائِلُ
أَحَابِي بِهِ مَيْتًا بِنَخْلٍ وَأَبْتَغِي إِخَاءَكَ بِالْقَوْلِ الَّذِي أَنَا قَائِلُ

حيث نجد الارتباط الدلالي بين كلمة القافية سائل ودلالة العطاء الذي يشير إليه أول عجز البيت الأول، وكلاهما يصور حالة الرؤية التي يرى عليها الممدوح الذي اعتاد أن يُسأل فيُعطي ولكنه هنا يتحول إلى طالب للعطاء، والعطاء الذي يطلبه هو سؤال السائل وفي البيت الثاني ربط بين كلمة القافية قائل، وأول صدره أحابي لأن القول /القصيدة هو من صور تلك المحاباة .

ومن البنى الصرفية التي تأتي متوائمة وبنية المتدارك صيغ اسمي الزمان والمكان من الثلاثي . مَفْعَل . وقد استخدمها زهير بكثرة ، من ذلك قوله (٣) :

طَبَاهَا ضَحَاءٌ أَوْ خَلَاءٌ فَخَالَفَتْ إِلَيْهِ السَّبَاعُ فِي كِنَاسٍ وَمَرْقَدٍ
أَضَاعَتْ فَلَمْ تَغْفِرْ لَهَا غَفْلَتُهَا فَلَاقَتْ بَيَانًا عِنْدَ آخِرِ مَعْهَدٍ
دَمًا عِنْدَ شِلْوِ الطَّيْرِ حَوْلَهُ وَبَضَعَ لِحَامٍ فِي إِهَابٍ مُقَدَّدٍ

فقد ختم البيتين الأولين باسم المكان من الثلاثي : مرقد ، معهد وهما يرتبطان بدلالة البيتين، في البيت الأول نراه يجيء بكلمتين دالتين على المكان، وهما: خلاء ، كِنَاس وهو ما تستتر فيه الطباء

١ - شرح ديوان زهير ص ١١٣ .

٢ - السابق ص ٢٩٨ ، ٢٩٩ .

٣ - السابق ص ٢٢٧ ، طباه : دعاها ، والضحاء هو رعي الإبل عند الضحى ، والشلو هو بقية الجسد .

وكانه مكان رقود تتخالف إليه السباع لتتقض على وليد البقرة الراقد فيه، وجاءت كلمة معهد في ختام البيت الثاني مرتبطة ببيتها قارة في موضعها؛ ذلك أن البقرة لما تركت وليدها في هذا المكان، وخرجت للرعي كان هذا المكان هو آخر معهد عهدته فيه، أما صيغة اسم المفعول التي ختم بها البيت الثالث، فقد ارتبطت بدلالة بيتها، و بالبيتين السابقين كذلك؛ لأن السباع عندما تخطف وليد البقرة لم تشأ أن تترك جلده سليماً، وإنما أصابته بالاهتراء والتمزق .

ومن البنَى الصرفية التي برز استخدامها عند زهير في قافية المتدارك الأفعال المضارعة بصيغها المختلفة ، و الأفعال الماضية التي جاءت في قوافي مقطعة من خمسة أبيات قالها في رثاء سنان بن حارثة عندما خرج لبعض شأنه وقد بلغ من العمر مبلغاً كبيراً فضلاً ولم يرجع ، ولم ير له بعدها أثر ولا عين ، ولم يُسمع له بخبر، وقيل تبعوه فوجدوه ميتاً ، فقال زهير (١) :

إِنَّ الرِّزْيَةَ لَا رِزْيَةَ مِثْلَهَا	مَا تَبْتَغِي غُطْفَانُ يَوْمَ أَضَلَّتْ
إِنَّ الرِّكَّابَ لَتَبْتَغِي ذَا مِرَّةٍ	بِجُثُوبٍ نَخَلٍ إِذَا الشُّهُورُ أَحَلَّتْ
يَنْعِينَ خَيْرَ النَّاسِ عِنْدَ شَدِيدَةٍ	عَظُمَتْ مُصِيبَتُهُ هُنَاكَ وَجَلَّتْ
وَمُلْعَنٍ ذَاقَ الْهَوَانَ مُدْفَعٍ	رَاخِيَتْ عُقْدَةً كَبَلِهِ فَأَنْحَلَّتْ
وَلَنِعَمَ حَشْوُ الدَّرْعِ كَانَ لَهَا إِذَا	نَهَلَتْ مِنَ الْعَلَقِ الرِّمَاحُ وَعَلَّتْ

فقد ختم الأبيات الخمسة بصيغة الماضي المسند إلى تاء التأنيث المحركة بالكسر لمواءمة حركة الروي، وإذا كانت هذه الأفعال الخمسة قد تراوحت بين الثلاثي والرباعي والخماسي، فإنها جميعاً من الأفعال المضعفة العين في الثلاثي، والحرف المضعف فيها جميعاً هو اللام مما يعني أنها ترتبط رأسياً عن طريق الجناس الرأسي الذي يجمع بين القيمة الصوتية، والدلالية الناتجة عن الاشتراك في أكثر من حرف من حروف الجذر اللغوي إلى جانب انتمائها جميعاً إلى حقل الرحلة والسفر الذي يرتبط بدوره بالدلالة العامة للأبيات حيث رحيل المرثى وأثره على قومه .

وأما قافية المتراكب، فقد برزت فيها بعض الصيغ اللغوية مثل مضارع الثلاثي المثال، تلك الصيغة التي وردت ست مرات في داليتيه التي مدح بها قوماً من غطفان، وفيها وردت صيغة الماضي الثلاثي المسند إلى واو الجماعة سبع مرات (٢) يقول في مطلعها (٣) :

هَلْ فِي تَذَكُّرِ أَيَّامِ الصَّبَا فَنَدُ	أَمْ هَلْ لِمَا فَاتَ مِنْ أَيَّامِهِ رِدْدُ
أَمْ هَلْ يَلَامَنَّ بَاكِ هَا جِ عَبْرَتِهِ	بِالْحَجْرِ إِذْ شَفَّهُ الْوَجْدُ الَّذِي يَجْدُ

١ - شرح ديوان زهير ص ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، الرزْيَةُ : المصيبة ، كبلة : قيده ، العَلَقُ : الدم ، نهلت : النهل أول الشرب .

٢ - انظر الأبيات : ٢٨٠/٧ ، ٢٨١/١٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٢٨٢/٣١ من شرح الديوان .

٣ - السابق ص ٢٧٩ . الفند : الخطأ في القول والرأي ، وانظر الأبيات : ١٠ ، ١٤ ، ٢٨٠/١٤ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٨١/٢٢ .

فقد ختم البيت الثاني بالفعل المضارع: يجد الدالّ على استمرارية الشعور بالوجد المرتبط بدلالة اللوم وهيجان العبرة في صدر البيت، ونجد في قافية المتركب حضوراً لبعض جموع التكثير الثلاثية و بعض المصادر الثلاثية و ماضي الثلاثي ، يقول معاتباً امرأته أم كعب (١) :

فِيمَ لَحَتْ إِنَّ لَوْمَهَا ذُعُرُ أَحْمَيْتِ لَوْمًا كَأَنَّهُ الْإِبْرُ
مِنْ غَيْرِ مَا تُلْصِقُ الْمَلَامَةَ إِلَّا سُخْفَ رَأْيٍ وَسَاءَهَا عُصْرُ
حَتَّى إِذَا أَدْخَلْتَ مَلَامَتَهَا مَنْ تَحْتَ جُلْدِي وَلَا يُرَى أَثَرُ
قُلْتُ لَهَا يَا أَرْبَعِي أَقْلُ لَكَ فِي أَشْيَاءَ عِنْدِي مِنْ عِلْمِهَا خَبَرُ
قَدْ يُقْبَلُ الْمَالُ بَعْدَ حِينٍ عَلَى الْـ مَرَّةٍ وَحِينًا لِهُلَاكِهِ دُبُرُ

وفي الأبيات ما يدل على التلاحم الدلالي بين كلمات القوافي ، وما يدل عليه بيت كل واحدة منها من ناحية ، وبين الأبيات جميعها من ناحية أخرى ، ففي البيت الأول ربط بين دلالة الذعر وهو الفزع الناتج عن شدة لومها بكلمة القافية الإبر التي جاءت جمعاً لتتناسب كثرة اللوم وشدته . أحميت . وجاءت كلمة القافية في البيت الثاني جمعاً لتوائم ما عاتبها به للومها إياه على ما لا يستدعي ملامته ، وفي الأبيات الباقية يؤكد على ما يتمتع به من الكبر والسخاء وهما يستدعيان عدم اهتمامه للومها ؛ ولذا لا يبقى له أثر عليه ، ومن ثم فعلها أن تكف عن لومه وسوف يخبرها ببعض ما يعلم وهو أن المال له إقبال وإدبار ، فإذا ذهب فإنه قد يرجع لصاحبه .

ثالثاً : عند كعب : حرف الروي :

استخدم كعب أربعة عشر صوتاً لغوياً ليبيّن عليها جملة شعره ، وهذه الأصوات هي :

صوت الروي	أبياته	النسبة المئوية	صوت الروي	أبياته	النسبة المئوية
اللام	١٩٨	%٢٣.٣٦	الحاء	٢٣	%٣.٢٥
الراء	١٥٠	%٢١.٢	العين	١٩	%٢.٧
الميم	٩١	%١٢.٨٧	الباء	١٦	%٢.٢٦
النون	٧٥	%١٠.٦	الواو	١١	%١.٥٥
الفاء	٦٥	%٩.١	الدال	١١	%١.٥٥
القاف	٤٦	%٦.٥	الكاف	٤	%٠.٥٦
الألف	٢٤	%٣.٤	الياء	٤	%٠.٥٦

من استقراء هذا الجدول يتبين ما يلي :

١- تفوقت الأصوات المجهورة على نظيرتها المهموسة من حيث مرات الاستخدام التي بلغت ٨٣% من جملة الأصوات المستخدمة رويّاً، بينما بلغت مرات استخدام الأصوات المهموسة المستخدمة رويّاً ١٧%، وكذلك تفوقت الأصوات المجهورة من حيث عدد أبياتها الذي بلغ ٨٠.٥%

١ - شرح ديوان زهير ص ٣١٣، ٣١٤ ، عُصْر : دهر وزمن ، والمراد : كَبُرَ سنه وضعف .

من جملة أبيات الديوان، بينما بلغت نسبة أبيات الروي المهموس ١٩.٥% من جملة أبيات الديوان، وتقوى الأصوات المجهورة على هذا النحو يؤكد على حرصه على التزام الثوابت اللغوية المتعلقة بالنسبة البينية للأصوات المجهورة والمهموسة في اللغة الطبيعية .

٢. مثلت الأصوات الأنفية والجانبية والتكرارية أعلى معدل للتكرار فقد بلغ معدل تكرارها جميعاً ٦٨.٤٣% ؛ ولأن هذه الأصوات تتسم بالوضوح السمعي ، فقد ناسب ذلك أن تكون خاتمة للأبيات حيث القافية التي تعد أشد مواضع البيت الشعري وضوحاً .

٣. استخدم كعب أصوات اللين : الألف ، والواو ، الياء ، رويًا لبعض قوافيه ، وكانت نسبة أبياتها ٥.٥% من جملة أبيات الديوان ، وهي وإن كانت نسبة قليلة مقارنة بغيرها ، فإنها تؤكد . مع الأصوات الأنفية والجانبية والتكرارية . على لجوء الشاعر إلى الأصوات ذات الوضوح السمعي العالي لتكون رويًا لقصائده .

حركة الروي :

وفي الاتجاه نفسه الذي سار فيه كل من أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى سار كعب في حركة رويه ؛ إذ تفوق لديه الروي المضموم على غيره ، وذلك كما يلي :

حركة الروي	الضمة	النسبة المئوية	الفتحة	النسبة المئوية	الكسرة	النسبة المئوية	السكون	النسبة المئوية
مرات التردد	٢٤	%٤٦.١	١٤	%٢٦.٩	١٢	%٢٣.٠٧	٢	%٣.٨٤
عدد الأبيات	٣١٢	%٤٤.١	٢٤٣	%٣٤.٣٧	١٢٧	%١٧.٩٦	٢٥	%٣.٥٣

ولم يختلف كعب عن سابقيه إلا في تقدم الروي المفتوح على نظيره المكسور من حيث مرات التردد وعدد الأبيات، بينما بقيت الإحصاءات الأخرى على حالها كما عند أوس وزهير .

وعند بحث العلاقة بين صوت الروي، وحركته ، وبين الغرض الشعري تأكد ما توصل إليه البحث من أن الصوت الواحد والحركة الواحدة تستخدم في أكثر من غرض، وإذا ما حاولنا تأكيد ذلك، نظرنا في لامية كعب التي أنشدها أمام النبي عليه السلام، إذ يبدوها بالنسيب وهو الحديث عن " خلق النساء وأخلاقهن ، وتصرف أحوال الهوى به معهن " (١) يقول (٢) :

بَانَتْ سَعَادُ فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتَّبُولُ مُتَمِّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُولُ
وَمَا سَعَادُ غَدَاةَ الْبَيْنِ إِذْ رَحَلُوا إِلَّا أَغْنَى غَضِيضَ الطَّرْفِ مَكْحُولُ

وفي القصيدة اعتذار من الشاعر للرسول عليه السلام عن عداوته السابقة ، يقول (٣) :

أُنَبِّئُ أَنْ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولُ

١ - ابن الأثير الحلبي : جواهر الكنز تحقيق ودراسة د/ محمد زغلول سلام ١٣٧/٢ منشأة المعارف ٢٠٠٠ م .

٢ - شرح ديوان كعب صنعة السكري ص ٦ . الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٥٠ .

٣ - شرح ديوان كعب ص ١٩ ، ٢٠ .

مَهْلًا هَذَا الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةً أَلَا
لَا تَأْخُذْنِي بِأَقْوَالِ الْوُشَاةِ وَلَمْ
فُرْزَانَ فِيهَا مَوَاعِيظُ وَتَفْصِيلُ
أُذْنِبَ وَلَوْ كَثُرَتْ عَلَيَّ الْأَقَاوِيلُ

وفيهما كذلك مدح للنبي صلى الله عليه وسلم ، وللمهاجرين ، يقول كعب (١) :

إِنَّ الرَّسُولَ لَنُورٍ يُسْتَضَاءُ بِهِ
فِي عُصْبَةٍ مِنْ قُرَيْشٍ قَالَ قَائِلُهُمْ
مُهَنَّدٌ مِنْ سُيُوفِ اللَّهِ مَسْلُورٌ
بِبَطْنِ مَكَّةَ لَمَّا أَسْلَمُوا زُورُوا
زَالُوا فَمَا زَالَ أَنْكَاسٌ وَلَا كُشْفٌ
عِنْدَ اللَّقَاءِ وَلَا مِيلٌ مَعَازِيلُ

البنية المقطعية للقافية :

في دراسة البنية المقطعية للقافية عند أوس توصل الباحث إلى تقدم قافية المتدارك على غيرها ، أما عند زهير ، فقد تقدمت قافية المتواتر وتلتها المتدارك في المكانة الثانية ، والأمر مع قوافي كعب يكاد يتفق ونظيره عند زهير مع اختلاف بسيط يوضحه الجدول التالي :

نوع القافية	نوع المقطع		عدد الأبيات	النسبة المئوية	مرات التردد	النسبة المئوية
	قصير	طويل				
المتواتر	.	١	٣٤٩	%٤٩.٣٦	٢٥	%٤٧.٦
المتدارك	١	١	٢٨٠	%٣٩.١٦	٢٢	%٤١.٥
المتراكب	٢	١	٧٦	%١٠.٧٤	٥	%٩.٤٣
المترادف	٢	.	٢	%٠.٢٨	١	%١.٨٨

فالغلبة المطلقة لقافيتي المتواتر والمتدارك ، واختفاء قافية المتكاس تؤكد على ميل كعب كأوس وزهير إلى القوافي المتوسطة الكثافة ، ويؤكد ذلك أيضاً نزعه إلى أن يكون حرف الروي هو آخر شيء من القافية ، وذلك في الكم الأغلب من قصائده . وهو في ذلك كسابقه . إذ استخدم هاء الوصل وألف الخروج في أربع قصائد فقط من جملة قصائده ، واستخدم هاء الوصل مرة واحدة ، وهذه الخمسة تمثل نسبة ٩.٤٣% من جملة قصائد الديوان ، وبلغت عدة أبياتها ٥.٩% من جملة أبيات الديوان ، وكل ذلك يؤكد نزوعه للقافية ذات الكثافة المتوسطة .

وقد اقتضت البنية المقطعية لقافية المتواتر أن يستعمل عدداً من الصيغ اللغوية التي تتناسب وهذه البنية ، ومن ذلك استخدام صيغة اسم المفعول من الثلاثي ، هذه الصيغة التي وردت في لاميته السابقة وحدها تسع عشرة مرة لتمثل نسبة ٣٤.٥% من جملة أبيات القصيدة وهي النسبة نفسها التي جاءت عليها الصيغة ذاتها في فائتيه التي يقول في مطلعها (٢) :

١ - شرح ديوان كعب ص ٢٣ ، أنكاس : ضعاف ، كُشِفَ : لا يثبتون عند اللقاء ، الميل : لا يثبتون على السرج .

٢ - السابق ص ١١٣ ، ١١٤ . الشعوف : الولوع بالشيء .

أَنَّى أَلَمَ بِكَ الْخَيَالُ يَطِيفُ وَمَطَافُهُ لَكَ ذِكْرَةٌ وَشُعُوفُ
يَسْرِي بِحَاجَاتٍ إِلَيَّ فَرَعْنَتِي مِنْ آلِ خَوْلَةٍ كُلُّهَا مَعْرُوفُ
فَأَبَيْتُ مُحْتَضَرًا كَأَنِّي مُسَلِّمٌ لِلْجَنِّ رِيحَ فُؤَادِهِ الْمَخْطُوفُ

ونجد هذا التوافق بين كلمة القافية وما يدل عليه بيتها، بل سائر الأبيات واضحا في تلك الأبيات الثلاثة، ففي الأول نجد كلمة شعوف في موقع القافية، وهي تأكيد لما يترك الخيال الطائف بقلبه من أثر، وكلمة معروف في قافية الثاني جاءت تنويجا لمعنى الحاجات التي يأتي بها الخيال ، وهي وإن كانت بصيغة النكرة، فإنها معروفة لمن قلبه معلق بهذا الخيال الطائف، وفي البيت الأخير نجد هذا التوافق أوضح ما يكون عندما تسيطر على كلمات البيت صيغة اسم المفعول التي وردت ثلاث مرات إحداها كلمة القافية التي تؤدي دلالة اسم المفعول الأول محتضرا التي تشير دلالته إلى من اختطفته الجن، ولذا يروع هذا الاختطاف قلبه .

كما تكثر في قافية المتواتر بعض صيغ المبالغة ، وكذلك المضارع الأجوف وجموع الكثرة مثل فعول ، والمصادر الثلاثية الساكنة الوسط ، وكل ذلك مما يتناسب وقافية المتواتر ؛ لأن هذه الصيغ جميعها تنتهي بمقطع طويل أو بحركة قصيرة بين آخر ساكنين من البيت .

أما قافية المتدارك، فإن بنيتها المقطعية تستدعي بعض الصيغ مثل اسم الفاعل التي جاءت ثمانين مرات في واويته الوحيدة وعدة أبياتها أحد عشر بيتا، وقد تنوعت هذه الصيغة ما بين الثلاثي والرباعي والخماسي، وهذه الغلبة تساعد على تقوية حركة القافية في القصيدة كلها من خلال اختيار صيغ اسمية تنتمي إلى بنية مورفولوجية واحدة تنتمي بالتالي إلى قطاع دلالي واحد، ويترتب على ذلك أن تقوم قوافيه بدور صوتي بارز هو إحداث توازن عمودي بين مجموعة من الأبيات ينتهي كل منها بكلمة ذات بنية مورفولوجية ودلالية واحدة، يقول (١) :

لَقَدْ وَلَّى أَلْيَتَهُ جُؤَيٌّ مَعَاشِرَ غَيْرَ مَطْلُولٍ أَخُوهَا
فَإِنْ تَهْلِكْ جُؤَيٌّ فَكُلُّ نَفْسٍ سَيَجْلِبُهَا كَذَلِكَ جَالِبُوهَا
وَإِنْ تَهْلِكْ جُؤَيٌّ فَإِنَّ حَرْبًا كَظَنِّكَ كَانَ بَعْدَكَ مُوقِدُوهَا
وَمَا سَاعَتْ ظَنُّنُوكَ يَوْمَ تُؤَلِّي بِأَرْمَاحٍ وَفَى لَكَ مُشْرِعُوهَا
كَأَنَّكَ كُنْتَ تَعْلَمُ يَوْمَ بَرَزْتَ ثِيَابُكَ مَا سَيَلْقَى سَالِبُوهَا

ونجد هذا التوازي العمودي بين كلمات ذات بنية مورفولوجية واحدة في ميميته التي يبدؤها بقوله

وَهَاجِرَةٌ لَا تَسْتَرِيدُ ظِبَاؤُهَا لِأَعْلَامِهَا مِنَ السَّرَابِ عَمَائِمُ (٢)

١ - شرح ديوان كعب ص ٢١١ .

٢ - السابق ص ١٣٦ ، الهاجرة : الظهيرة ، لا تستريد : أي لا تروود من شدة الحر والأعلام : الجبال .

وفيها يأتي الشاعر بثماني عشرة قافية على صيغة الجمع لبنية مورفولوجية واحدة تنوعت بين فعائل ست مرات، و مفاعل ثلاث مرات، وفواعل ثلاث مرات، و فعائل خمس مرات، وأفاعل مرة واحدة " واستخدام صيغة جمع واحدة لعدد كبير من القوافي يخلق من القصيدة وحدة عمودية كما يخلق المزيد من التشابه الصوت دلالي " (١) ونجد مثل هذا التوازن الصوتي في قافية المتراكب عندما يستخدم كلمات تنتمي إلى بنية مورفولوجية واحدة ، ذلك قوله (٢) :

بَانَ الشَّبَابُ وَأَمْسَى الشَّيْبُ قَدْ أَزِفَا وَلَا أَرَى لِشَبَابٍ ذَاهِبٍ خَلْفَا
عَادَ السَّوَادُ بَيَاضًا فِي مَفَارِقِهِ لَا مَرْحَبًا هَا بِذَا اللَّوْنِ الَّذِي رَدِفَا
فِي كُلِّ يَوْمٍ أَرَى مِنْهُ مُبَيَّنَةً تَكَادُ تُسْقِطُ مِنِّي مُنَّةً أَسَفَا
لَيْتَ الشَّبَابَ حَلِيفَ لَا يُزَالِنَا بَلْ لَيْتَهُ ارْتَدَّ مِنْهُ بَعْضُ مَا سَلَفَا

حيث نجد الكلمات الأربعة التي وقعت موقع القافية وقد اتفقت في الجذر الثلاثي ، وبعضها يشترك مع الآخر في أكثر من حرف ، فقافية البيت الأول تتفق مع قافية الرابع في عين الكلمة ولامها ، وقافيتا الثالث والرابع تشتركان في حرفين من أصل الجذر وهما : السين والفاء ، وكل ذلك يؤكد على التوازن الرأسي ، أو ما يسمى الجنس الرأسي الذي له دور موسيقي بارز ، بالإضافة إلى التوافق الدلالي ، إذ تشير الكلمات الأربعة إلى معاني الحزن والألم الذي يتوافق والدلالة العامة للأبيات وهي الحزن على الشباب الفاتت .

أما قافية المترادف التي لم ترد إلا مرة واحدة ، وفي بيتين اثنين ، فقد أتى الشاعر فيها بصيغة واحدة للجمع ، وهي فُعُول ، والبيتان في مدح النبي صلى الله عليه وسلم (٣) :

مَسَحَ النَّبِيُّ جَبِينَهُ فَلَهُ بَيَاضٌ بِالْخُدُودِ
وَبَوَّجَهُ دِيبَاجَةً كَرَّمَ النَّبُوَّةَ وَالْجُدُودَ

فتم ترابط دلالي بين الجبين وبياض الخدود، وكذلك الترابط الدلالي بين كرم النبوة وكرم الجدود الذين جاء منهم النبي صلى الله عليه وسلم، وديباجة الوجه الدالة على كرم الأصل، ثم نرى انتماء كلمتي القافية إلى بنية مورفولوجية واحدة من شأنها أن تحدث توازنًا صوت دلالي، إذ تشتركان في حرفين من أصل الجذر الثلاثي: العين واللام وهو ما يسهم في بروز جانب الجنس الرأسي بين قافيتي البيتين، وقد لوحظ على قوافي كعب أن الإيطاء ورد بها في ثلاثة مواضع، أولها في مقطعة من أربعة أبيات، والبيتان موضع الإيطاء هما: الأول والرابع، يقول (٤) :

١ - يسرية يحيى المصري : بنية القصيدة في شعر أبي تمام ص ١١٥ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ م .

٢ - شرح ديوان كعب ص ٧٠ ، لا مرحبًا هابذا : أراد لا مرحبًا بهذا ، ففرق بين ها و ذا بالاسم ، المنة : القوة .

٣ - شرح ديوان كعب . السابق . ص ٢٥٩ .

٤ - ديوان كعب شرح وضبط د/ عمر الطباع . سابق . ص ١٥ الخيف : اسم موضع و لا يقع إلا بين جبلين

١- أَلَا أُبْلِغَا عَنِّْي بُجَيْرًا رِسَالَةً فَهَلْ لَكَ فِيمَا قُلْتُ بِأَخِيْفِ هَلْ لَكَ
٤- عَلَى خُلُقٍ لَمْ تُلَفِ أُمًّا وَ لَا أَبَا عَلَيْهِ وَلَمْ تُدْرِكْ عَلَيْهِ أَخَا لَكَ

حيث كرر حرف الجر اللام كاف الخطاب للمفرد المذكر ، والمراد به أخوه بجير ، والموضع الثاني البيتان الذي يقول فيهما (١) :

٢٦- وَالشَّرِيَّ حَتَّى إِذَا اخْضَرَّتْ أَنْوْفُهُمَا لَا يَأْلَوَانِ مِنَ التَّثْوِمِ مَا نَقَفَا
٢٩- كَالْخَالِيَيْنِ إِذَا مَا صَوَّبَا اِرْتَفَعَا لَا يَخْقِرَانِ مِنَ الْخُطْبَانِ مَا نَقَفَا

فقد كرر ما الموصولة والفعل نقف في الموضعين وهو يشير إلى معنى شق الحنظل واستخراج ثمره ، ويقول في الموضع الثالث (٢) :

٣٥- وَمَرَّ بِأَكْنَافِ الْيَدَيْنِ نَضِيْهُ وَلِلْحَتَفِ أَحْيَانًا عَنِ النَّفْسِ عَاجِمُ
٣٩- وَصَاحَ بِهَا جَابٌ كَأَنَّ نُسُورَهُ نَوَى عَضَّهُ مِنْ تَمَرٍ قُرَّانٍ عَاجِمُ

فقد كرر كلمة القافية : عَاجِمُ في بيتين ، ولم يفصل بينهما سبعة أبيات ، وهي في الموضعين بمعنى واحد على ما هو موضح بالهامش •

رابعاً : عند الحطيئة : حرف الروي :

استخدم الحطيئة سبعة عشر صوتاً من أصوات اللغة لتكون ربوياً لقصائده ، على النحو التالي :

حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية	حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
اللام	٢٠٨	١٩.٧%	السين	٣٨	٣.٦%
الراء	١٩٩	١٨.٨٤%	الفاء	٣٨	٣.٦%
الدال	١٢٧	١٢.٠٢%	القاف	٣٢	٣.٠٣%
الميم	٨٩	٨.٤٢%	الهاء	٢٧	٢.٥٥%
الياء	٥٧	٥.٤%	الحاء	٢٤	٢.٢٧%
الهمزة	٥٢	٤.٩%	النون	٢٣	٢.١٧%
التاء	٤٨	٤.٥٤%	الكاف	٨	٠.٧٥%
الياء	٤٢	٣.٩٧%	الضاد	٤	٠.٣٧%
العين	٤٠	٣.٨%			

تقننا قراءة هذا الجدول على ما يلي :

١. استخدم الحطيئة تسعة أصوات مجهورة ، وأما الثمانية المتبقية ، فهي أصوات مهموسة ، وقد تفوقت الأصوات المجهورة على نظيرتها المهموسة من حيث عدد الأبيات الذي جاء بنسبة ٧٤.٧١% من جملة أبيات الديوان ، كما تفوقت الأصوات المجهورة من حيث مرات التواتر التي بلغت ٧٨.٧% من جملة قصائد الديوان ومقطعاته ومنتفه ، أما الأصوات المهموسة فقد بلغت عدة أبياتها ٢٥.٢٨% من جملة أبيات الديوان ، في حين بلغت مرات تواترها ٢١.٣% من جملة قصائد الديوان ومقطعاته ومنتفه •

^١ - ديوان كعب - السابق ص ٦٠ ، الشري : الحنظل ، التثوم : أشجار ، الخاليان : قاطعا الحشيش الرطب ، الخطبان : ثمر الحنظل •
^٢ - السابق ص ١٠٤ ، النضي : السهم بلا نصل و لا ريش ، الجاب : الغليظ • نسوره : وهي لحمه في باطن الحافر •

٢. يؤكد تفوق الأصوات المجهورة على المهموسة من حيث عدد الأبيات ومرات التواتر حفاظ الحطيئة على الثوابت اللغوية المتعلقة بالفرق بين الأصوات المجهورة والمهموسة في اللغة الطبيعية ، شأنه في ذلك شأن الشعراء الثلاثة السابقين ، وهو تأكيد كذلك على نزوع الشاعر إلى الأصوات ذات الوضوح السمعي لتكون رويًا لقوافيه ، ومما يؤكد ذلك تفوق نسبة الأصوات الجانبية والتكرارية والأنفية التي تنسم بالوضوح السمعي العالي على غيرها من الأصوات إذ بلغت عدة أبياتها ٤٩.١% من جملة أبيات الديوان .

حركة الروي :

خالف الحطيئة الشعراء الثلاثة السابقين في تفوق الروي المكسور على غيره ، وتأخر الروي المفتوح إلى المكانة الثالثة ، وزيادة حجم الروي الساكن ، على النحو التالي :

حركة الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية	مرات التواتر	النسبة المئوية
الكسرة	٤٢٦	٤٠.٥٧%	٦١	٥٠%
الضمة	٣٥٢	٣٣.٥٢%	٣٥	٢٨.٧%
الفتحة	١٦٣	١٥.٥٢%	١٩	١٥.٦%
السكون	١٠٩	١٠.٣٨%	٧	٥.٧٣%

يتبين من هذا الجدول ما يلي :

١. تفوق الروي المكسور على غيره من حيث عدد الأبيات ومرات التواتر، وذلك على خلاف سابقه الذين تفوق عندهم الروي المضموم، وربما رجع هذا التفوق إلى طبيعة الأغراض الشعرية عند الحطيئة، وإن كان ذلك ليس بالأمر القاطع؛ إذ رأينا الشعراء الأربعة يستخدمون أصوات الروي وحروفه في أغراض متباينة، أو ربما رجع ذلك إلى العصر والبيئة التي نشأ فيها الحطيئة ، فقد كان لكل ذلك أثر في توجيهه نحو أغراض بعينها ، وليس لذلك من علة صوتية لأن الضمة والكسرة حركتان ضيقتان ، وهما تنتميان إلى أصوات العلة الضيقة (١) .

٢. زادت نسبة أبيات الروي الساكن عند الحطيئة على نسبتها عند كعب، وربما رجع تعليل ذلك إلى زيادة أبيات شعر الحطيئة عن شعر كعب، وبرغم ذلك تظل نسبة أبيات الروي الساكن قليلة إذا ما قورنت بعدة أبيات الديوان حيث جاءت في نسبة مئوية قدرها ١٠.٣٨% .

٣- ليس من الممكن ربط حركة حرف الروي ، أو نوع الروي بغرض شعري بعينه ؛ فهو كسابقه استخدم الصوت الواحد والحركة الواحدة في أكثر من غرض شعري ، ، من ذلك استخدامه اللام المضمومة في المدح في قصيدته التي يقول في مطلعها (٢) :

لَمْ تَرَ عَيْنِي مِثْلَ غُرُوزَةٍ خُلَّةٍ وَمَوْلَى إِذَا مَا النَّعْلُ زَلَّ قِبَالَهَا

١ - د/ رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة ص ٩٤ ط ٢/ الخانجي ١٩٨٣ م .

٢ - ديوان الحطيئة ص ٢٢٧ .

وقصيدته التي يقول في مطلعها (١) :

أَبُوكَ رَبِيعَةُ الْخَيْرِ بَنُ قُرْطٍ وَأَنْتَ الْمَرْءُ تَفْعَلُ مَا تَقُولُ

وغير ذلك كثير، واستخدم الروي نفسه في الهجاء، في قصيدته التي يقول في مطلعها (٢) :

أَبَتْ شَفَتَايَ الْيَوْمَ إِلَّا تَكَلَّمَا بِشَرٍّ فَمَا أَدْرِي لِمَنْ أَنَا قَائِلُهُ

واستخدمه في الرثاء في قصيدته التي يقول مطلعها (٣) :

أَرَى الْعِيرَ تُحْدِي بَيْنَ قَيْنٍ وَضَارِجٍ كَمَا زَالَ فِي الصُّبْحِ الْأَشَاءُ الْحَوَامِلُ

البنية المقطعية للقافية :

من دراسة البنية المقطعية لقوافي الحطيئة تبين تفوق قافية المتواتر على غيرها كما يلي :

نوع القافية	نوع المقطع		عدد الأبيات	النسبة المئوية	مرات التردد	النسبة المئوية
	قصير	طويل				
المتواتر	.	١	٥٩٠	%٥٦.١	٦٨	%٥٥.٧٣
المتدارك	١	١	٣٣٨	%٣٥.٠٤	٤٤	%٣٦.٠٦
المتراكب	٢	١	٨٨	%٨.٣٨	٩	%٧.٣٧
المترادف	٢	.	٤	%٠.٣٨	١	%٠.٨١

من استقراء هذا الجدول نلاحظ ما يلي :

١. نلاحظ من هذا الجدول تفوق قافية المتواتر من حيث عدد الأبيات ومرات التواتر تليها قافية المتدارك فالمتراكب ثم المترادف ، وهي نفس الإحصاءات عند كعب ، وزهير ، وإن كانا يختلفان عنه في بروز قافية المترادف عندهما ، وثلاثتهم يختلفون عن أوس الذي تقدمت قافية المتدارك عنده على المتواتر والمتراكب ، ومرجع هذا الاختلاف إلى العامل الزمني الذي عاش فيه هؤلاء الثلاثة ، بالإضافة إلى كمية الأبيات الشعرية التي زادت عندهم على أبيات أوس وكل ذلك يعني أن الثلاثة قد طوروا من فنهم الشعري الذي لم يقف عند حد اقتفاء خطى أوس .

٢. مال الحطيئة إلى القوافي المتوسطة الكثافة مثل السابقين، وقد تأكد ذلك من خلال تفوق قافية المتواتر، واختفاء قافية المتكاوس، كما تأكد كذلك بقلة القوافي الموصولة بالهاء/ أربع قصائد، أو الموصولة بالهاء وألف الخروج/ ست قصائد، فكلها قليلة إذا ما قورنت بالتالي اكتفى فيها بحرف الروي وحده، وكل ذلك يؤكد ميله إلى القوافي ذات الكثافة الصوتية المتوسطة .

١ - ديوان الحطيئة ص ٢٩٤ .

٢ - السابق ص ٣٣٣ .

٣ السابق ص ٢٢٩ ، قن وضارج : جيلان لبني عبس .

٣. والميل إلى القوافي المتوسطة يشير إلى طبيعة هؤلاء الشعراء في نظم شعرهم ، إذ برغم ما عرف عنهم من التحكيك والتفتيح والتهذيب لما يأتون من الشعر ، فإنهم كانوا مؤمنين بالطبيعة الطيبة للشعر ، وترادف الدور الدلالي مع نظيره الإيقاعي في سبيل أداء الوظيفة الأساسية للشعر ، وهي التعبير عن التجربة الذاتية للشاعر ، وتوصيلها إلى المتلقي .

٤. إن الشعر نسق كلامي ينتجه المبدع في سياقات مختلفة ، تعلق بالمدح ، أو بغيره ، ووراء هذا النسق تكمن القيمة التواصلية بين المبدع والمتلقي ، وهي قيمة لا تقف عند حد الدلالة المرادة من البنية الشعرية ، وإنما تتعداها إلى المتعة الفنية أو الجمالية التي تتبع من تكامل منظومة المستويات المكونة لبنية النص ، بحيث يخرج في نهاية الأمر محكمًا غاية الأحكام ، جيدًا بالغ الجودة ، ولعل ذلك ما حدا بالنقاد القدامى إلى وضع الأسس الشعرية التي تكفل للشاعر بلوغ الغاية المرجوة ، ولعلمهم أدركوا في الآن عينه أن للشعر ضرورات تبيح المحظورات التي يحرم الوقوع فيها ، فراحوا يرصدونها ويحددون ما يجوز منها ، وما لا يجوز ، وما يحسن وما يقبح .

وكانت الضرورات المباحة التي روعي فيها الجانب الإيقاعي أكثرها ذبوعًا بين النقاد الذين أدركوا أن الإيقاع " خصيصة الشعرية الأولى " (١) التي تباح له المحظورات ؛ ولذلك " فإن الضرورة الشعرية هي الأخرى تعتبر عند النظر المعمّن تغليبا للنظام الإيقاعي على النظام اللغوي ؛ خشية الانحراف بالإيقاع إلى ما يخرج به عن إطار الاستجابة العامة للمتلقي " (٢) .

وقد وُجدت عند الشعراء الأربعة بعض الضرورات اللغوية التي لجئوا إليها تغليبا للجانب الإيقاعي على الجانب اللغوي منها إبدال الهمزة الأصلية حرفًا من حروف اللين ، وذلك في موضع البديل بقول زهير بن أبي سلمى (٣) :

جَرِيءٌ مَتَى يُظْلَمُ يُعَاقَبُ بِظُلْمِهِ سَرِيعًا وَإِلَّا يُبَدَّ بِالظُّلْمِ يَظْلَمُ

إذ الأصل أن يقول في العجز : وإلا يبدأ بالظلم ، فأبدل الهمزة ألفًا لينة ثم حذفها للجزم ، وهو إن لم يفعل ذلك لأخل بإيقاع الوزن العروضي للبيت ، ومثل هذا الترخص اللغوي وجدناه عند الحطيئة في قوله (٤) :

إِلَّا يَكُنْ مَالٌ يُثَابُ فَإِنَّهُ سَيَأْتِي ثَنَائِي زَيْدًا بَنَ مُهْلَهْلٍ

فقد نوّن كلمة زيدًا؛ حفاظًا على الإيقاع؛ لأن إسقاط التثوين مجارة للقاعدة من شأنه أن يُسقط المقطع القصير الأول من الوحدة الوزنية . فعولن . الثانية في العجز .

١ - د/ محمد عبد المطلب : البلاغة العربية : قراءة أخرى ص ٣٥٤ ط ١/ ١٩٩٦م لونجمان

٢ - د/ محمد فتوح أحمد : في تكاملات البنية الشعرية : مجلة كلية دار العلوم العدد ٣٠ ص ١١ / ٢٠٠٣م .

٣ - شعر زهير بن أبي سلمى ص ١١٣ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ٢٢٦ .

ومن الضرورات اللغوية تحريك الساكن بحركة ما قبله، أو ما بعده ؛ حفاظاً على إيقاع الوزن وذلك كقول زهير بن أبي سلمى (١) :

ثُمَّ اسْتَمَرُّوا وَقَالُوا إِنَّ مَشْرَبَكُمْ مَاءٌ بِشَرْقِيٍّ سَلَمَى فَيَدُ أَوْ رَكَكُ

فقد حرك الكاف الأولى الساكنة من كلمة ركك ، وهي اسم ماء عرف عند العرب بالرك ، ولكنه فك التضعيف ، وحرك الكاف الأولى بحركة ما قبلها ، ومن ذلك أيضاً قوله (٢) :

كَمَا اسْتَعَاثَ بِسَيِّءٍ فَرُّ غَيْظَلَةٍ خَافَ الْغُيُونَ فَلَمْ يُنْظَرْ بِهِ الْحَشَكُ

فقد حرك الشين من كلمة الحشك ، وأصلها السكون . ومثل ذلك قول أوس (٣) :

لَنَا صَرْخَةٌ ثُمَّ إِسْكَاتَةٌ كَمَا طَرَّقَتْ بِنَفَاسٍ بِكَر

فالأصل أن يقول بكر بتسكين الكاف ، ولكنه حركها بالكسر إتباعاً لحركة ما قبلها .

وإذا كان ما سبق من الضرورات قد ارتكن إلى العلة الإيقاعية التي تباح لها المحظورات فإن هذا المحذور قد يقع و لا مسوغ له وذلك على نحو ما وردت رواية قول أوس (٤) :

تَوَاهِقُ رِجْلَاهَا يَدَيْهِ وَرَأْسَهُ لَهَا قَتَبٌ خَلْفَ الْحَقِيبَةِ رَادِفُ

حيث رفع كلاً من : رجلاها ويدها ؛ لاشتراكهما في الفعل : تواهق ، وقد فسر ابن جني الرفع بإضمار فعل محذوف يفسره المذكور وهو تواهق ، وقال : " وقد علم أن المواهقة لا تكون من الرجلين دون اليدين ، وأن اليدين مواهقتان كما أنهما . الرجلان . مواهقتان " (٥) والرفع بدلالته على المشاركة أبلغ من النصب في الدلالة على السرعة ؛ لأنه يعني تلاحق الرجلين واليدين جميعاً حتى كأنهما تتلامسان من شدة السرعة .

وفي ضياء ما سبق من دراسة المستوى الصوتي عند هؤلاء الشعراء الأربعة ، نستطيع الخلوص إلى ما يلي :

أولاً: إن الأصوات . مجهورة أو مهموسة . يمكن أن تعبر عن مختلف التجارب الإنسانية لما لها من إحياءات إيقاعية ودلالية ينتجها استخدامها في السياقات المختلفة ، وإذا كانت دراسة الأصوات في الخطاب الشعري تخضع بالدرجة الأولى لعنصر الذوق من المتلقي للنص ؛ لعدم التوصل إلى

١ - ديوان زهير ص ٨١ ، فید و ركك : موضعان .

٢ - السابق ص ٨٣، السیء: ما يكون في الضرع من اللبن قبل نزول الدرة ، الفرّ ولد البقرة ، الغیظلة: الشجر الملتف .

٣ - ديوان أوس ص ٣١ .

٤ - السابق ص ٧٣ ، تواهق : تسایر .

٥ - ابن جني : الخصائص ٢/٢٢٥ والكتاب لسيبويه تح عبد السلام هارون ١/٢٨٧ ط ١/دار الجيل د . ت .

درجة عالية من الدقة والضبط العلميين ، فإن إلاح الشاعر على مجموعة معينة من الأصوات في البيت ، أو في مجموعة من الأبيات إنما يتم عن وعي بما لهذه الأصوات من أثر في نقل التجربة نقلاً أميناً مراعيًا الحالة النفسية للشاعر .

ثانيًا: إن الصوت اللغوي لا يمكن أن يكون معزولاً عن المعنى الذي يؤديه، وإنما يمكن لعملية الأداء هذه، أو التوصيل أن تؤدي ثمارها من خلال تأزر مجموعة من الأصوات المتضامة بعضها مع البعض الآخر، لتتولد من هذا التضام الوظيفة المزدوجة للصوت اللغوي: الإيقاع والدلالة، إذ يرجع أولهما إلى الخصائص النوعية للصوت، وكمية تكراره داخل النص، بينما يتعلق ثانيهما بتلك الإشعاعات التي تحملها الدوال اللغوية في السياقات التي توظف فيها، كذلك لا يمكن عزل الصوت عن الكلمة التي يرد فيها ؛ لأن الصوت المكرر يجعل من الكلمات مركزاً إيقاعياً / دلاليًا من شأنه أن يجعل من تلك الكلمة محوراً يستقطب المتلقي ويحوز انتباهه ، ومن ثمة فإنه لا وجود للكلمة إلا في الصوت اللغوي باعتباره مادتها الأولية .

ثالثًا: نجح هؤلاء الشعراء الأربعة في توظيف القيم الإيحائية للأصوات المفردة حال عزلتها عن دوالها بما يتواءم ومختلف تجاربهم الشعرية ، وقد كان للسياق الشعري الذي وردت به تلك الأصوات دوره في تأكيد هذا النجاح الذي لا يتنافى مع قدرة كل صوت على أداء الدور المنوط به في سياقات مختلفة ؛ لأن هذا النجاح يمكن للقارئ أن يشعر به ، ويتمثله خير تمثيل ، إذا ما استطاع أن يتعاش مع التجربة الشعرية لكل واحد منهم على حدة ، وأن يدرك علة اختيار الشاعر صوتاً بعينه دون آخر .

رابعًا: دلت الإحصاءات المتعلقة بالتصريح على عدم احتفالهم به برغم إدراكهم لقيمتهم الإيقاعية، والوظيفية ، كما أنهم كانوا يصرون في ثنائيا قصائدهم، كلما دعت الحاجة الفنية لمثل هذا التصريح، كالمواضع التي يتم فيها الانتقال من غرض إلى آخر، أو الأبيات التي كانت تُساق على سبيل الحكمة، أو غير ذلك من المواضع، وقد نجحوا في توظيف القيم الإيقاعية للأصوات المحصورة في دوالها بما يتناسب وإدراكهم لتلك القيم، ووعيهم بالمواضع التي يجب أن تكون فيها، كما نجحوا في تغذية الجانب الوظيفي الدلالي للدوال المشتملة على الأصوات المتكررة بما يجعلها ذات قيمة في ربط النص الشعري بالمبدع أولاً ثم بالمتلقي ثانياً، بحيث تصير العلاقة بين ثلاثتهم جدلية، تعطي للنص رونقه وحيويته .

خامسًا: أثبتت الدراسة التي قام بها البحث للظواهر الصوتية عندهم أنها قد تفاوتت عدتها عند كلٍّ منهم، فقد كثرت بعض تلك الظواهر عند البعض منهم، وقلت أو اختفت تمامًا عند البعض الآخر، وذلك على نحو ما رأينا من اختفاء الصورة الأخيرة للترديد، والتي اتخذ لها البحث موقعاً إجرائياً هو نهاية المصراع الأول، وبداية المصراع الثاني، وغير ذلك مما أثبتته الهوامش التي خصصها البحث لمواضع الظاهرة الصوتية التكرارية عند الشعراء الأربعة . وقد عمد البحث في دراسته للظواهر

الصوتية التكرارية للدوال اللغوية إلى الإفادة من المصطلحات التي وضعها علماء البلاغة العربية ، وقد حاول في أثناء ذلك تجنب استخدام المصطلحات المشكّلة التي اختلف مدلولها عند هؤلاء العلماء ، ولم يمنعه ذلك من الإشارة إلى بعض مواطن الاختلاف ، وذلك على نحو ما مر من التفرقة بين كل من الترديد والتعطف والمجاورة •

سادساً: كان الشعراء الأربعة على وعي تام بالأهمية التي يشغلها المستوى الإيقاعي من بنية قصائدهم ، كما كانوا مدركين لدور التشكلات الصوتية في تجسيد البنية الإيقاعية في القصيدة ، ووضح ذلك في تكتيفهم من الظواهر الإيقاعية على مستوى البيت الواحد ، وكل ظاهرة منها تمارس وظيفتها الإيقاعية التي أسهمت في وضوح الترابط والتلاحم بين الأبيات والقصيدة كلها بحيث بدت في النظرة النقدية الحديثة مترابطة متلاحمة ، فقد نظر النقد الحديث للقصيدة " باعتبارها عملاً إبداعياً لا يمكن تصورها إلا على نحو تركيبى خالص ؛ لأنها في انبعاثها من حذقة المرسل (أو لنقل المبدع) إنما تصدر كاملة البنية مستقلة التكوين " (١) •

سابعاً: وظف الشعراء الأربعة الأوزان الشعرية بنسبٍ تكاد تكون متساوية عند كل واحد منهم ، كما كانت الأوزان ملائمة للفترة الزمنية التي عاشوا فيها من حيث الشيوخ بين الشعراء العرب ، وإن تفاوتت نسب الاستخدام عند بعضهم ، إلا أنها لم تخرج عن الإطار العام للشيوخ في فترة البحث : جاهلية / إسلام •

ثامناً: كذلك لم يخرجوا عن توظيف الأصوات اللغوية المستخدمة رويًا عند معاصريهم من الشعراء العرب ، كما أنهم حافظوا على الثوابت اللغوية الماثورة ولجئوا إلى بعض الضرورات المباحة ؛ تغليباً للقيمة الإيقاعية على القاعدة اللغوية شأنهم في ذلك شأن غيرهم من الشعراء ، كما أنهم مالوا في قوافيهم إلى القوافي المتوسطة الكثافة الصوتية ، وهي القوافي التي تظهر فيها القيمة الإيقاعية أكثر من غيرها من الأنواع الأخرى للقوافي •

١ - د/ محمد فتوح أحمد : الروافد المستطرفة . سابق . ص ١٣٩ •

الفصل الثاني المستوى اللفظي

مدخل

مفهوم اللفظة وأهميتها في النص الشعري

المبحث الأول

البنية اللغوية

المبحث الثاني

البنية الصرفية

المبحث الثالث

البنية الدلالية

مدخل : مفهوم اللفظة وأهميتها في النص الشعري

النص الشعري بنية كبرى ، تستدعي اشتماله على مجموعة من البنى الجزئية التي لا يأخذ النص هويته في غيبتها ، كما أنه لا يمكن دراسة النص الشعري دون أن يعرض الدارس لهذه البنى الجزئية مهما اختلفت المناهج المعينة على دراسته ، و هي البنى: الصوتية واللفظية والتركيبية والمجازية التي لا يمكن تصور نص أدبي بله شعري بدونها .

تجيء أهمية الكلمة في النص الشعري من خلال موقعها في سلم بنائه ، ودورها في تشكله ، وذلك عندما تتضام الكلمات إلى بعضها ، فتتخلق منها الجمل ، ثم المتواليات الجمالية ؛ ولذلك ورد تعريفها بأنها " أصغر وحدة صوتية ذات معنى " (١) ، وذلك ما دارت حوله تعريفات اللغويين القدامى بأنها : " اللفظ المفرد الدال على معنى بالوضع ، وقيل : اللفظ الدال بالوضع على معنى مفرد ، وقيل اللفظة المفردة ، وقيل : اللفظة الموضوعية بإزاء معنى " (٢) ، وهو ما انتبه إليه اللغويون المحدثون الذين عرفوها بأنها : " أصغر وحدة ذات معنى ، ويمكن إفرادها والنظر إليها من هذه الناحية " (٣) ، أو أنها " أصغر وحدة لغوية يمكنها أن تأتي مفردة " (٤) ، وكلها تعريفات تجمع على توفر سمات خاصة في كل لفظة ، منها أنها ملفوظ بها أي متكلم بها ودالة على معنى ، ومفردة ، ثم تم التواضع عليها من قبل الجماعة اللغوية التي نشأت فيها .

والكلمة بهذا المفهوم تمثل لبنة رئيسة من اللبنات التي يتخلق منها النص الشعري باعتباره بنية لغوية مخصوصة تشكل فيها المفردات رصيذاً ضخماً ييسر للمبدع أن ينتقي منها ما يشاء مما يراه ملائماً لتجربته بحيث يستطيع بها أن يطرق مجالين متكاملين ، أولهما : التعبير عن تجربته الذاتية ، وثانيهما : توصيل هذه التجربة إلى المتلقي؛ لأن " لغة الشعر هي اللغة التي يستطيع بها المؤلف أن يوصل تجاربه الخاصة بمنتهى القوة النافذة ، وبغاية الدقة والوضوح ، مع تصوير دقيق للتفاصيل الخفية " (٥) التي لا يعلم كنهها سواه ، ومن ثمة يكون تعبيره ملائماً لعملية التوصيل التي تتخذ من الألفاظ المختارة وسيلة أساسية تجعلنا ندرك الأهمية التي تقوم بها إذ تمثل الألفاظ في النص الأدبي " مرحلة من أهم وأخطر مراحل الاختيار والتركيب ، فهي تتشكل من مادة متفاوتة في توصيلها العلمي وآثارها... ثم تؤدي وظيفة حساسة حين تحتل موضعاً تبتث من خلاله إشعاعها في اتجاهات عديدة ، وتستقبل في الوقت ذاته إشعاعات تلك الاتجاهات المختلفة " (٦) .

١. إدريس بللمليح : المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب . سابق . ص ٣٢٣

٢. ابن أبي الفتح البعلبي : الفاخر في شرح جمل عبد القاهر تحقيق د/ ممدوح خسارة ١٤/١ الكويت ط ١ / ٢٠٠٢ م .

٣. استيفان أولمان : دور الكلمة في اللغة ترجمة د/ كمال بشر ص ٣٤ ، وانظر ص ٤٩ مكتبة الشباب القاهرة ١٩٨٧

٤. فرانك بالمر : مدخل إلى علم الدلالة ترجمة د/ خالد محمود جمعة ص ٨١ ط ١ / ١٩٩٧ م دار العروبة الكويت .

٥. لاسل أبر كرومي : قواعد النقد الأدبي ترجمة د/ محمد عوض محمد ص ٤٥ لجنة التأليف والترجمة ١٩٣٦ م .

٦. د/ صلاح رزق : أدبية النص ص ٢١٧ ط ١ ١٤١٠ هـ / ١٩٨٩ م دار الثقافة العربية . القاهرة .

وكل ذلك يشير إلى أن كل كلمة في النص الشعري . خاصة . يتم اختيارها بعناية بالغة؛ بغية الإفادة من تأثيراتها الجمالية والدلالية والإيقاعية ، وذلك ما أشار إليه إ.إ.إ. ريتشاردز في مبادئ النقد الأدبي بقوله : " فلكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها ٠٠٠ والتأثير الذي تولده الكلمة فعلاً عبارة عن توفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التي توجد فيها " (١) تلك الظروف أو السياقات اللغوية التي تعطي للكلمة رونقها وبهاءها الذي لا يتحقق في سياقات أخرى ، يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني : " إنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تنقل عليك وتوحشك في موضع آخر " (٢) ٠

إن هذه الأهمية التي تحققها الكلمة في النص الشعري لتوجه الباحث قُدماً نحو طريقة التعامل معها ، أو أسلوب دراستها عند الشعراء الأربعة . موضوع البحث . وهم يمثلون تياراً شعرياً بارزاً كان من بين سماته المميزة العناية بالتنقيح والتنقيف والتهديب لما يبدعون من شعر ، وإذا كانت " الكلمة في اللغة الشعرية يُنظر إليها بصفاتها كلمة في شكلها نفسه ، وفي وصفها الصوتي والنحوي والصرفي والمعجمي " (٣) ، فإن البحث سوف يولي هذه الأوصاف عنايته للكشف عن سمات الكلمة في نتاج هؤلاء الشعراء ٠

١. إ.إ.إ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ترجمة د/ محمد مصطفى بدوي ص ١٩١ المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ٠

٢. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز . سابق . ص ٣٨ ٠

٣. خويته ماريا إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ترجمة د/ حامد أبو أحمد ص ٥١ مكتبة غريب - القاهرة ١٩٩٢م

المبحث الأول : البنية اللغوية :

حجم الكلمة :

يهدف البحث من دراسته للبنية اللغوية للكلمة عند شعراء الصنعة إلى الكشف عن طرائقهم في استخدام الكلمة المفردة ، ومدى حظها في نتائجهم من الفصاحة والبلاغة ، أو انحرافها عنهما ، وانتحاءها جانب الغرابة والنفور مما يصيب الشعر الذي ترد فيه بالقبح ، أو الثقل ، أو الكراهة لدى المتلقي القديم والجديد ، وإن تفاوت أمر القبول من متلقٍ إلى آخر بسبب العوامل البيئية والاجتماعية والثقافية ، فإن الثابت الأساسية التي لجأ إليها النقاد لتحديد سمات فصاحة الكلمة الشعرية وبلاغتها أمر لا يكاد يختلف عليه القدماء أو المحدثون مهما اختلفت بيئاتهم وثقافتهم ؛ لأن هذه السمات قد تم التوصل إليها من خلال استقراء نتائج فحول الشعراء وغيرهم ، وكان من بين ما نظر إليه النقاد القدامى حجم الكلمة ، فقد ارتأى ابن سنان أن " تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف " (١) ، والاعتدال مع انتفاء كثرة الحروف يستدعي صفة الوسطية بين الطول والقصر ، ولا تكون هذه الوسطية إلا في الكلمات الثلاثية ؛ لقول الإمام السيوطي : " الثلاثي أحسن من الثنائي والأحادي ، ومن الرباعي والخماسي " (٢) .

وبرغم استقباح الكلمات ذات الطول الزائد في الشعر ، فإن ذلك الطول الدال لبعض الكلمات في النص الشعري (٣) قد كان وسيلة من وسائل الشاعر الجاهلي إلى استثارة المتلقي والتواصل معه ، وتحقيق التفرد والتميز للغة شعره ، وهو ما وجدناه عند شعراء الصنعة ، إذ وجدنا لديهم الكثير من الكلمات الطويلة التي وظفت توظيفاً مقصوداً يخدم الدلالة المرادة ، ويتأكد ذلك للباحث إذا ما راح يقارن بين الدلالة المتولدة من اللفظة الطويلة ونظيرتها المتولدة من الأصل الثلاثي الذي انحدرت منه ، من ذلك استخدام أوس للفعل السداسي **تَقْلُولِي** في قوله (٤) :

تُلْقِي الْجِرَانَ وَتَقْلُولِي إِذَا بَرَكْتَ كَمَا تَيْسَّرُ لِلنَّفَرِ الْمَهَا نُورُ

إذ يدل اللفظ المستعمل على المبالغة في وصف قلق الناقة ونفورها وهجرانها موضع بروكها ، وهذه المبالغة ليست متحققة في الأصل الثلاثي / **قَلَا** ، الذي ينتمي إليه الفعل المستعمل إذ يدل هذا الأصل على البغض والكره والهجران (٥) ، وهي تختلف عن دلالة اللفظة المستعملة التي جاءت على زنة افعول للمبالغة (٦) ؛ ولذلك أثرها الشاعر على الفعل الثلاثي .

١. ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة . سابق . ص ٧٨ .

٢. السيوطي المزهري في علوم اللغة شرح محمد جاد المولى وصاحبيه ١٩٩/١ ط ٣ / د.ت دار التراث

٣. د/محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوب ص ٥٢ ط ١٩٨٨م دار المعارف

٤. ديوان أوس ص ٤٢ ، الجران : مقدمة العنق من المذبح إلى النحر ، النفير : النفار والهرب .

٥. انظر مادة قلا في لسان العرب ١٥ / ١٩٨ - ٢٠١ .

٦. سيبويه : الكتاب . سابق . ٧٥/٤ .

ونجد هذا الاختيار للفظ الطويلة متناسياً الأصل الذي انحدرت عنه ، نجده عند زهير في قوله :

فَلَمَّا رَأَيْتُ أَنَّهَا لَا تُجِيبُنِي نَهَضْتُ إِلَى وَجَنَاءٍ كَالْفَحْلِ جَلْعِدٍ (١)

إذ يبدو أثر الزيادة في اللفظة المذكورة على أصلها الثلاثي الذي قد يكون من المادة اللغوية جلد، أو جعد (٢) وكلاهما تؤدي دلالة الشدة والغلظة والقوة، وهي دلالات تكتسب شيئاً من المبالغة في المزيد ، و لا توجد في المجرد ؛ لأنه " إذا كانت الألفاظ أدلة المعاني ، ثم زيد فيها شيء أوجبت القسمة له زيادة المعنى " (٣) وهو ما نراه كذلك في قول كعب بن زهير :

فَتَعَجَّرْتُ وَتَعَرَّضْتُ لِقَلَائِصِ خُوصِ الْعُيُونِ خَوَاضِعِ الْأَذْقَانِ (٤)

فإننا نرى دلالة الفعل الرباعي المزيد بالتاء في أوله تتراوح بين الشدة والغلظة والتكبر والحمق ، وإذا وصفت به الإبل دل على سرعتها في السير مع الخرق، وخاصة عند الخوف أو الكلال والتعب؛ ولذلك جاء في شرح السكري لهذا البيت " تعجرت يعني: أن هذه الناقة غلظت على صاحبها، وعاصته " (٥) وإذا قارنا بين الأصل الثلاثي الذي انحدر عنه الفعل الرباعي، وهو مادة عجر لوجدنا دلالتها تتصرف إلى سرعة الفرس في العدو خاصة عند الشعور بالخوف ونحوه ، بينما تضيف الزيادة في الرباعي دلالات الغلظة والشدة وصعوبة المراس ، ومن ثمة يتأكد مذهب اللغويين من أن " زيادة المبنى يتبعها زيادة المعنى " (٦) ، ومن ذلك قول الحطيئة :

وَأَشَعْتُ يَشْهَى النَّوْمَ قُلْتُ لَهُ ارْتَحِلْ إِذَا مَا النُّجُومُ أَعْرَضَتْ وَاسْبَطَرَتْ (٧)

فقد استخدم في نهاية البيت الفعل اسبطرت بزنة افعلاً التي تصف كل ما يحدث فيه من تغيُّر وتكرُّر عن المعتاد ، وذلك ما نلاحظه في البيت إذ لم يكتف بوصف النجوم بالانصراف ، وإنما أضاف إليها الوصف/ اسبطرت الدال على الإسراع في الانصراف .

من ذلك ندرك أن الشعراء الأربعة، وإن كانوا قد استخدموا أمثال هذه الكلمات الطويلة ، فإنهم لم يخرجوا بها إلى حيث الثقل والإغراب ، وإنما كانوا مدركين أن زيادة المبنى تتساقق وزيادة المعنى ومن هذا المنطلق يمكن لنا مناقشة ما عاب به الرواة زهيراً في قوله :

تَقِيَّ نَقِيٍّ لَمْ يَكُنْ غَنِيْمَةً بِنَهْكَ ذِي قُرْبَى وَ لَا بِحَقْلَدٍ (٨)

١. شعر زهير صنعة الأعلام الشنتمري تحقيق د/فخر الدين قباوة ط١/١٤١٣هـ/١٩٩٢م دار الكتب العلمية ص ١٧٨ ، وجناء : الناقة الغليظة الضخمة ، جلد : صلبة شديدة .
٢. انظر مادتي جعد وجلد في لسان العرب ٣/١٢١ - ١٢٩ .
٣. ابن جني : الخصائص . سابق ٣/٢٦٨ .
٤. ديوان كعب ص ١٤٦ ، القلائص : م/قلوص وهي الناقة الفتية ، خوص العيون : غائرة من الإعياء .
٥. شرح ديوان كعب بن زهير برواية السكري . سابق ص ٢٢١ .
٦. د/ إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ص ١٨٤ - ط٦/١٩٧٨م . الأنجلو المصرية .
٧. ديوان الحطيئة ص ١٦١ .
٨. شعر زهير ص ١٩٠ .

فقد عدّوا كلمة **حقّلد** من وحشي الكلام وغريبه الباعث على الثقل بسبب زيادة مبناها، يقول أبو هلال العسكري عن رأي هؤلاء الرواة " فاستبشعوا الحقّلد وهي السيئ الخلق، وقالوا: ليس في قول زهير أنكر منه " (١) ، والكلمة لا تقتصر على الدلالة التي ذكروها وحدها، وإنما نجد لها دلالات أخرى منها: الضيق والبخل، وثمّ دلالة أخرى أعم وأشمل ، هي دلالة الآثم (٢) وكلها دلالات مطلوبة في سياق نفيتها عن الممدوح، وذلك أمر يشير إلى ما كان الشعراء يقومون به وهم يبدعون القصيدة، أو من هم كزهير المنتمي إلى مدرسة شعرية عُرفت بالتهذيب والتقيف، ودقة الانتقاء بين بدائل مطروحة ينتقي منها ما يراه موائماً لأعراف الإبداع الذي يمارسه، ولأنه الشعر ذو اللبّات اللغوية، فإن الانتقاء أنثذ يكون " مرهوناً بالهوامش الدلالية التي تكتسبها الكلمة عبر تاريخها في الاستعمال، ومكانها في السياق، ومرتبطة بالبنية الإيقاعية ومدى مواءمتها لهذه اللفظة أو تلك (٣) وكل ذلك نراه في الكلمة التي عابها الرواة على زهير .

إننا إذا أرجعنا الكلمة إلى الجذر الثلاثي **حقّد** واعتبرنا مع ابن فارس أن اللام زائدة (٤) لوجدنا دلالتها محصورة في الضغن ، وإمساك العداوة في القلب ، أما الكلمة المزيّدة باللام فقد زادت على ذلك الدلالات السابقة ؛ لأن زيادة المبنى تستدعي بالضرورة زيادة في المعنى كما أننا إذا جردنا الكلمة المعيبة من حرف الجر لوجدناها تمثل الشطر الثاني من تفعيلية البحر الطويل مع القبض الذي دخل عليها بحذف الخامس الساكن ، وكل ذلك يعني التواءم بين البنية الإيقاعية والبنية اللغوية ، وكذلك التواءم بينها وبين الدلالات التي يستدعيها السياق .

وإذا كان طول الكلمة ، أو زيادة مبناها اللافت للنظر مظهرًا من مظاهر الإغراب ، فإن ثمة مظاهر أخرى غير ذلك يمكن أن تؤدي إلى مثل هذا الإغراب ، منها الكلمات الأعجمية ؛ لأنها تستدعي في المتلقي خبرة كبيرة باللغة التي يقرأ بها الشعر ، ومعرفة الدخيل فيها من الأصل ، وكل ذلك يستدعي الإلمام بما بين الحضارات الإنسانية من علاقات التأثير والتأثر ، تلك العلاقات التي تتضح أكثر ما تتضح في اللغة التي هي وسيلة التعامل والتفاهم بين البشر .

وقد مارست الحضارة العربية الإسلامية علاقات مع ما جاورها من الحضارات : الفارسية والبابلية واليونانية والمصرية ، وغيرها من الحضارات التي كانت تربطها بها أواصر الجيرة أو التجارة ، أو حتى الحرب ، وقد " سلكت اللغة العربية مسلك غيرها من اللغات ، فاقترضت قبل الإسلام وبعده ألفاظاً أجنبية كثيرة ، ولم يجد العرب القدماء في هذا غصاصة أو ضيراً بلغتهم التي أحبوا واعتزوا

١. العسكري : الصناعتين . سابق . ص ٣٦ .

٢. الفيروز آبادي : القاموس المحيط ٢٩٩/١ - ط١ / ١٣٧١هـ / ١٩٥٢م . البابي الحلبي . القاهرة .

٣. د/ محمد فتوح أحمد : شعر المتنبي : قراءة أخرى . سابق . ص ٢١ .

٤. ابن فارس : معجم مقاييس اللغة تحقيق عبد السلام هارون ١٤٤/١ - اتحاد الكتاب العرب - سوريا ٢٠٠٢م .

٥. د/ إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة . سابق . ص ١٢٤ .

بها " (٥) بل إنهم قد ازدادوا اقتناعاً بانتقاء الحرج عندما وجدوا القرآن الكريم يستخدم الكثير من الألفاظ الأعجمية ، ويعطيها شرعية الوجود بين ألفاظه ، بل إنه قد فتح الباب واسعاً أمام مزيد من الألفاظ الأعجمية التي تم تعريبها بوسائل التعريب المعروفة كضبط أواخر الحروف ، أو زيادة بعض السوابق واللواحق على اللفظ الأعجمي ، أو إبدال أصواته بحروف عربية ، أو باستخدام عملية الاشتقاق (١) .

وما ورد عند الشعراء الأربعة من الألفاظ الأعجمية يؤكد على حقيقة الاقتراض، وأنها لم تقف عند الجاهلية ، وإنما امتدت إلى العصر الإسلامي الذي لم يعرف العزلة، وإنما انفتح على غيره من الحضارات ليؤثر فيها، أو يتأثر بها، وربما كانت الحضارة الفارسية أكثر هذه الحضارات التي برزت فيها عمليات التأثير والتأثر اللغوي؛ ذلك بسبب القرب المكاني مع الحضارة العربية، أو للتشابه القوي بين صوتيات اللغة العربية ونظيرتها الفارسية، من ذلك ما نجده عند أوس الذي يستخدم كلمة الرونق وأصلها بالفارسية رسته (٢) في قوله :

تَضَمَّنَهَا وَهَمَّ رَكُوبٌ كَأَنَّهُ إِذَا ضَمَّ جَنَبِيهِ الْمَخَارِمُ رَوْدُقُ (٣)

فقد شبه الوهم وهو الطريق العظيم الذي يُركب ويوطأ عندما يشتمل على الناقة بالرونق وهو السطر الممتد ، ويقال فيه : الرزداق والرسداق وليس الرستاق (٤) .

ومما جاء من الألفاظ المعربة عند أوس كذلك : ديباج ٤٠/٨ وهو نوع من الثياب ، ونمرق ١٠٠/١ وهو الوسائد المبسوطة، والمرزياني ١٠٥/١٩ نسبة إلى المرزيان بمعنى رئيس الفرس، أو حافظ الحدود (٥) وقد جمع أوس بين الفارسية والرومانية في اللفظ وذلك في قوله :

وَقَارَفْتُ وَهْيَ لَمْ تَجْرَبْ وَبَاعَ لَهَا مِنْ الْفَصَافِصِ بِالْثَمِيِّ سِفْسِيرُ (٦)

يهجو قومًا أطال المكث بينهم، فلم يصنعوا له شيئاً مما دفعه إلى شراء العلف الذي تأكله ناقته وهو الرطبة . الفصافص وهي فارسية معربة وأصلها بالفارسية إسبست . والمال الذي دفعه لهذا العلف هو الثممي وهي رومية بمعنى فلوس من الرصاص كانت تتخذ أيام بني المنذر (٧) ويبدو أن توظيف الكلمة الثانية في هذا السياق قد جاء من خلال رؤية ثاقبة لما تشير إليه من دلالات في المعجم العربي، وهي دلالات تؤازر من معناها في السياق، فهي تشير في اللغة إلى دلالات مثل: الخيانة والعيب والعداوة

١. د/ إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة . سابق . ص ١٢٤ .

٢. الجواليقي : المعرب من الكلام الأعجمي تعليق خليل عمران ص ٨١ ط ١٩٩٨/١ دار الكتب العلمية بيروت .

٣. ديوان أوس ص ٧٧ .

٤. ابن السكيت : إصلاح المنطق تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ص ٣٠٧ ط ١٩٧٠/٣ دار المعارف .

٥. الجواليقي : المعرب من الكلام الأعجمي . السابق . ص ١٥٠ .

٦. ديوان أوس ص ٤١ .

٧. الجواليقي : المعرب من الكلام الأعجمي . السابق . ص ١١٩ - ١٥٦ .

وكلها تتساقق وإشارة البيت إلى سوء أخلاق هؤلاء القوم ومما جاء من الألفاظ الفارسية المعربة عند زهير كلمة الأرندج، أو اليرندج في قوله عن ناقته (١) :

زَجَرْتُ عَلَيْهِ حُرَّةً أَرْحَبِيَّةً وَقَدْ كَانَ لَوْنُ اللَّيْلِ مِثْلَ الْيَرَنْدَجِ

وبالرغم مما يمكن أن تتضمنه الكلمة من الغرابة لعجمتها وثقلها بسبب طولها النسبي فإنها ذات دلالة على مراد الشاعر من الإيحاء بملازمة الليل وظلمته ، حتى كأنه الجلد الأسود على الجسد . ومن الألفاظ المعربة عند زهير كلمة الديباج التي وردت في قوله (٢) :

فَانْكُمُ وَقَوْمًا أَخْفَرُوكُمُ لَكَالْدِيْبَاجِ مَالٌ بِهِ الْعَمَاءُ

إنه يريد وصف هؤلاء القوم بالشرف والرفعة ، وغيرهم بالذلة والضعفة لنقضهم العهود ، والممدوحون لهذا السبب يشبهون الحرير ، وحسادهم يشبهون العباء ، وهو ثياب من الصوف الخشن ، فالحرير أشرف وأعز منه ، والديباج ضرب من الثياب الحريرية فارسي معرب ، وأصله بالفارسية " دِيَوِيَّاف " أي نساجة الجن " (٣) ومن الألفاظ المعربة عنده: النمرق ٢٦٠/٧ وتعني الوسادة ، مُهْرَق ٢٥٥/٤ وتعني صحيفة ، وقد تكلمت به العرب ، وربما خص كُتَّاب العهود (٤) ومن الألفاظ المعربة عند كعب نجد كلمة الطيالة في قوله واصفًا ليلة (٥) :

وَلَيْلَةٌ مُشْتَاقٍ كَأَنَّ نُجُومَهَا تَفَرَّقْنَ عَنْهَا فِي طَيَالِسَةٍ خُضِرِ

ونجد عند الحطيئة لفظة البوصي وهي ضرب من السفن ، وهي بالفارسية : بوزي يقول الحطيئة في رواية السكري وابن الشجري لديوانه (٦) :

وَهَذَا أَتَى مِنْ دُونِهَا ذُو غَوَارِبٍ يُقَمِّصُ بِالْبُوصِيِّ مَعْرُوفٌ وَرُدُّ

وربما تصرف الشاعر في اللفظ الأعجمي عند تعريبه بتغيير بعض حروفه ، أو حذف بعضها جرياً على سنة العرب التي " تستعمل كثيراً من ألفاظ العجم ، إذا احتاجت إليه لإقامة الوزن وإتمام القافية (٧) ، وذلك ما نجده عند الحطيئة من تصرفه في اسم النبي سليمان عليه السلام (٨) :

فِيهِ الرِّمَاحُ وَفِيهِ كُلُّ سَابِغَةٍ جَدَلَاءَ مُبْهَمَةٍ مِنْ صُنْعِ سَلَامٍ

فقد أراد بكلمة سلام في نهاية البيت نبي الله سليمان ، وهي كلمة عبرانية ، وقد شاعت التسمية بها عند العرب والمسلمين ، بعد نزول القرآن الكريم تبركاً بها وبغيرها من أسماء الأنبياء .

١. شعر زهير ص ٢١٩ .

٢. شرح ديوان زهير . سابق . ص ٧٧ ، فقد انفرد هذا الشرح بالبيت ولم يرد في الديوان المعتمد عليه .

٣. الجواليقي : المعرب . سابق . ص ٧٢ .

٤. الخفاجي : شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل تقديم د/محمد كشاش ص ٢٧٢ ط ١/ ١٩٩٨م دار الكتب العلمية .

٥. ديوان كعب ص ١٨٨ .

٦. ديوان الحطيئة ص ٦٤ .

٧. القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه . سابق . ص ٣٥١ .

٨. ديوان الحطيئة ص ١٢٨ .

المبحث الثاني : البنية الصرفية

يروم هذا المبحث دراسة أبنية الكلمة عند شعراء الصنعة ؛ بغية الوقوف على كيفية توظيفهم للأنساق الصرفية في بناء قصائدهم ، وهذا ما يعني أنه سوف يدرس الأفعال وأزمنتها والأسماء وأبنيتها إلى جانب دراسة الأدوات •

أولاً : القيم الدلالية للأفعال :

درج اللغويون على تقسيم الأفعال العربية من حيث إفادة الزمن إلى ثلاثة أقسام هي الماضي والمضارع ثم الأمر ، وقد قصروا الأول على ما انصرم زمنه وانتهى ، في حين جعلوا الآخرين خالصين للحال والاستقبال ، وذلك ما أشار إليه سيبويه في قوله من الكتاب " وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأزمان ، وبنيت لما مضى ، ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائن لم ينقطع " (١) ، وهذا التقسيم المبني على الزمن يؤكد على أن الميزة الأساسية للفعل ، التي تفرقه من الاسم وغيره " تكمن في أنه يعبر عن الزمن " (٢) الذي له دور كبير في تحديد الدلالة المرادة من استخدام أية صيغة من صيغ الأفعال والأسماء •

والبحث عن القيم الدلالية للأفعال في سياق النص الشعري عند هؤلاء الشعراء قد اقتضى التوجه نحو أسلوب المقارنة بينهم على أساس استخداماتهم للصيغ الفعلية في مطلع قصائدهم؛ لأن البحث في كل ما أنتجوا من شعر سوف يخرج بالبحث عن الإطار المحدد له، وقد تبين من مطالعة دواوينهم تفوق الفعل الماضي على المضارع والأمر، وذلك على النحو التالي :

الشاعر	الماضي		المضارع		الأمر	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
أوس	١٩	٣٥.١%	٢	٣.٧%	٢	٣.٧%
زهير	١٩	٣٥.١%	.	.	٥	٩.٤%
كعب	١٣	٢٤.٥%	٣	٥.٦%	٢	٣.٧%
الحطيئة	٣٤	٢٧.٦%	٥	١.٤%	٢	١.١%

وقد قصر البحث هذا الإحصاء على الأفعال الواقعة في صدر البيت الأول حيث لا تسبقه أي من الأدوات اللغوية • ونظرًا لانحصار دائرة الفعل الماضي الزمنية في الحدث المنتهي؛ فقد تبين للباحث أن البدايات التي بدأ بها الشعراء قصائدهم مستخدمين هذا الفعل قد تراوحت بين حديث الشاعر عن قلبه وقد عانى ما عاناه من الحب، وتفجعه لفراق المحبوبة التي خلّفته وراءها وقد ولّـه بحبها مما أفقده رشده، ثم شاعت له الأقدار أن يفيق من هذا السُّكر، من ذلك قول أوس :

صَحَا قَلْبُهُ عَنْ سُكْرِهِ فَتَأَمَّلَا وَكَانَ بِذِكْرِي أَمَّ عَمْرٍ مُوَكَّلَا (٣)

١. سيبويه : الكتاب . سابق . ١٢/١

٢. مالك يوسف المطليبي : الزمن واللغة ص ٢٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م

٣. ديوان أوس ص ٨٢ •

وقول زهير بن أبي سلمى :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَقَدْ كَانَ لَا يَسْلُو وَأَقْفَرَ مِنْ سَلْمَى التَّعَانِيقُ فَالْتَّقَلُ (١)

ومن التعبير عن سيطرة ذكرى المحبوبة على الشاعر قول كعب بن زهير :

أَبَتْ ذِكْرَهُ مِنْ حُبِّ لَيْلَى تَعُودُنِي عِيَادَ أَخِي الْحُمَى إِذَا قُلْتُ أَقْصَرَا (٢)

وعن ارتحال المحبوبة يقول الحطيئة :

نَأْتُكَ أُمَامَةً إِلَّا سُؤَالًا وَأَبْصَرْتَ مِنْهَا بِغَيْبٍ خِيَالًا (٣)

فإننا نلاحظ توحيد البداية عند أوس وزهير ، حيث البدء بالفعل الماضي صحا ، وفاعله / قلبه ، القلب ، وأما الدلالة الزمنية للماضي ، فهي الانتهاء ، بينما تشير الدلالة اللغوية إلى انكشاف الشيء ؛ ولذلك كان الصحو خلاف السُّكْر (٤) ، ومن ثم قرن أوس بين الصحو والسُّكْر ، بينما قرن زهير بين الصحو وحب سلمى ، وكلاهما يعني الإفاقة والانتباه مما سيطر عليهما ثم انكشف والملاحظ أن دلالة الماضي تستدعي المرور بمراحل زمنية ثلاثة ، الأولى : ما قبل الصحو حيث الاندماج والفناء في حب المرأة ، و الثانية حال الصحو والإفاقة من هذا السُّكْر ، وأما الثالثة ، فهي ما بعد الصحو ونرى فيها أوسًا وقد أخذ نفسه بالتأمل في حاله بعدما كان قلبه منشغلاً بأَم عمرو ، وأما زهير فيبدو أنه استطاع الإفاقة من هذا الحب الذي لم يكن من قبل بقادر على سلوانه ؛ لأنها ارتحلت عنه ، ومن ثمة فقد ارتحل قلبه عنها .

هذه الحالة من الحب والشغل به ثم الإفاقة منه نجدها في بيت كعب الذي يبدوه بالفعل الماضي أبَتْ بدلالاته الزمنية على الانتهاء وثبات القلب على الحالة الجديدة التي أحدثها الزمن المنصرم ، ودلالته على الرفض والإصرار الذي يمارسه تذكر حبها عليه ، إذ يعاوده كما يعاود المحموم مرضه ، بينما يشير الحطيئة بالزمن الماضي مع مادة النَّأْي إلى عدم خلو قلبه من أُمَامَة رغم ارتحالها وهجرانها ؛ لأنه ما يزال يسأل عنها بل ويعوده على الغيب منها خيالها .

وإذا كان الشعراء الأربعة قد اجتمعوا على حُسن توظيف الداليتين : الزمنية واللغوية للفعل الماضي ، فإننا نجد بعض صيغ الفعل الماضي مشتركة بينهم ، من هذه الصيغ نجد مادة "أَبَى" بدلالاتها على الرفض والإباء مكررة عند زهير وكعب ، ثم الحطيئة (٥) ، ومن صيغ الماضي التي جاءت مشتركة عند هؤلاء الشعراء . أيضًا . المادة اللغوية عفا التي ترتبط باندراس الديار وامحاء أثرها عند كل من زهير والحطيئة (٦) .

١. شعر زهير ص ٣١ .

٢. ديوان كعب ص ٩١ .

٣. ديوان الحطيئة ص ٢٤٧ .

٤. ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ٣/ ٣٣٥ .

٥. انظر مادة أبى عند زهير : ٢٧٩/١ ، كعب : ٩١/١ ، الحطيئة : ٣٢٤/١ ، ٣٣٣/١ .

٦. انظر مادة عفا في صدر قصائد زهير ١٢٢/١ والحطيئة ١٩/١ ، ١٣١/١ ، ٣١٥/١ .

ومن الدلالات التي تنتجها صيغة الماضي في بدايات القصائد عندهم دلالة الإخبار: نُبِّئْتُ حَسِبْتُمْ ، زَعَمْتُمْ عند أوس (١) وأُخْبِرْتُ عند زهير، و تَبَيَّنْتُ عند الحطيئة (٢) وتستدعي هذه الأفعال دلالات أخرى مثل العلم والإحاطة، والتثبت وغيرها مما يدور في فلك الإخبار الذي يشير إلى تقرير مراد الشاعر وتوكيده، وإذا كانت دلالة الماضي الزمنية منصرفة إلى انتهاء الحدث، وبقائه أثرًا بعد عين فإن دلالة المضارع الزمنية تتوجه نحو الثبات والاستمرار، وكل ذلك يعني استحضر المتلقي للحدث كأنما يحدث أمامه برغم بعد البون بينه وزمن القول، هذا البعد الذي يؤكد على دور السياق في استخلاص الداليتين: الزمنية والإيحائية للفعل المضارع .

كشف الجدول السابق عن تخلف المضارع عن الماضي في بدايات القصائد؛ وذلك لأن الشاعر يريد أن يحكي حكاية ربما كان هو بطلها وموجه أحداثها، وربما كان غيره البطل، والشاعر هو الذي يقوم بالحكاية عنه، ومن هذا المنطلق التمس البحث علة تخلف صيغة المضارع عن صيغة الماضي، بل إن زهيرًا لم يستخدم صيغة المضارع في صدر قصائده اللهم إلا بيتًا واحدًا صدره بالفعل المضارع سَتَرْحَلْ، ومع ذلك ففيه نقص من أوله:

سَتَرْحَلْ بِالْمَطِيِّ قَصَائِدِي حَتَّى تَحُلَّ عَلَى بَنِي وَرَقَاءِ
عَلْنُ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ (٣)

فالأبيات من بحر الكامل؛ ولذا يبدو أنه قد سقطت من أول البيت كلمة تمثل الفاصلة الصغرى التي تبدأ بها الوحدة العروضية مُتَفَاعِلًا على النحو المبين في الوزن العروضي السابق وربما كان النقص في بداية البيت هو كلمة إني، أو أبدًا كما جاء في هامش التحقيق للروايتين .

جاء المضارع متصدرًا بيتين فذين يمثل كل منهما يتيمًا عند أوس يقول في أولهما:

يُبَصِّبُنْ بِالْأَذْنَابِ حَوْلَ لَبَانِهِ تَخَالُ عَلَى لَبَاتِهِنَّ الْخَصَائِلُ (٤)

واستخدام الفعل بهذه الصيغة الرباعية المضعفة مع دلالة الزمن المضارع على الاستمرار يصور حركة أذنان الوحوش حول الفرس، وقد أخرجت ألسنتها حتى وكأنها تبدو لعيني الناظر كقطع اللحم، وأما الموضع الثاني فقد استخدم فيه أوس صيغة المضارع المسبوق بأداة الاستقبال . السين .، ليدل بها على الاستمرار والتجدد، يقول:

سَأَرْقُمُ بِالْمَاءِ الْقَرَّاحَ الْيَكُمُ عَلَى نَائِكُمْ إِنْ كَانَ لِلْمَاءِ رَاقِمُ (٥)

١. ديوان أوس: ٩/١، ٤٧/١، ٥٠/١، ٨٠/١ .

٢. ديوان زهير ٢٧٦/١، ديوان الحطيئة ٣٠٨/١ .

٣. هذه رواية الأعم الشنتمري ص ٢٠٣، وهي عينها رواية شرح ديوانه صنعة ثعلب ص ٣٨١ .

٤. ديوان أوس ص ٩٣، اللبات: جمع لبة وهي موضع الذبح، الخصائل: قطع اللحم .

٥. السابق ص ١١٦ .

وجاء استخدام الفعل المضارع في صدر ثلاث قصائد عند كعب ، اثنان منها جاءا على مادة القول المسندة إلى ضمير الآخر ، على حين جاء في الثالثة مسنداً إلى ضمير الأنا ، حيث يفخر فيه برعايته للأمانة، وطهارته من الخيانة؛ معللاً ذلك بأن الخائن يتنكب طريق الرشاد يقول كعب (١) :

أَرْعَى الْأَمَانَةَ لَا أَخُونُ أَمَانَتِي إِنَّ الْخَوُونَ عَلَى الطَّرِيقِ الْأَنْكَبِ

والفخر الذاتي هنا يستدعي ديمومة الوصف واستمراريته ؛ ولذلك كثف الشاعر من صيغة المضارع في الصدر ضمير المتكلم الذي سيطر على الصدر أيضاً ثلاث مرات ، أما العجز فقد جاء عُفْلاً من الأفعال ؛ لأنه ينص على حكمة أكدها بإن ؛ لأنها تستدعي الثبات والديمومة .

وقد استخدم الحطيئة صيغة المضارع في صدر خمس قصائد اثنان منها بمادة القول المسند إلى ضمير الآخر ، وأما الثلاثة الأخيرة فقد تراوح المسند إليه بين الذات والندى (٢) :

يَعِيشُ النَّدَى مَا عَاشَ عَمْرُو بْنُ عَامِرٍ وَوَلَّى النَّدَى إِنَّ نَفْسَ عَمْرٍو تَوَلَّتْ

فاستخدام صيغة المضارع هنا مع مادتها اللغوية يعيش التي تشير إلى الديمومة والاستمرار يصور حالة التأمل المسيطرة عليه والرغبة في ديمومة حياة الممدوح ؛ لارتباط الجود والندى بها ، وفناؤها يستدعي القضاء على رغبته المأمولة في الكرم .

أما الفعل الأمر فقد كان أكثر استخداماً عندهم ، وكانت كل صيغه مسندة إلى المخاطب المفرد ، ودارت دلالة ثمانٍ منها حول : العلم والإخبار " سائلٌ . تعلمٌ . أبلغٌ . تأملٌ " (٣) أما باقي الصيغ ، فقد دارت حول دلالات : الوداع والارتحال والتوقف ، من ذلك قول أوس (٤) :

وَدَّعْ لَمِيسَ وَدَاعَ الصَّارِمِ اللَّاحِي إِذْ فَنَكْتُ فِي فَسَادٍ بَعْدَ إِصْلَاحٍ

وقول زهير (٥) :

قَفْ بِالْدِّيَارِ الَّتِي لَمْ يَغْفُهَا الْقَدَمُ بَلَى وَغَيْرَهَا الْأَزْوَاحُ وَالْدِّيمُ

وقول الحطيئة (٦) :

سِيرِي أُمَامَ فَإِنَّ الْمَالَ يَجْمَعُهُ سَيِّبُ الْإِلَهِ وَإِقْبَالِي وَإِدْبَارِي

فالدلالة الزمنية في صيغ الأمر هذه ماثلة في طلب حدوث أمر لم يحدث لحظة التكلم ، مما يعني إعداد ذهن المخاطب للقيام بما يُطلب منه .

١. ديوان كعب ص ١٨٧ ، وانظر : ١٥١/١ ، ١٦١/١ .

٢. ديوان الحطيئة ص ٣٠١ ، وانظر : ٢٢٩/١ ، ٣٣١/١ ، ٣٣٥/١ ، ٣٣٨/١ .

٣. ديوان أوس ٤٩/١ ، شعر زهير ٩٠/١ ، ٩٤/١ ، ٩٧/١ ، ديوان كعب ١٨٧/١ ، ديوان الحطيئة ٢٩٨/١ .

٤. ديوان أوس ص ١٣ .

٥. شعر زهير ص ١٠٠ .

٦. ديوان الحطيئة ص ٢٦٣ .

ثانياً : القيم الدلالية للمشتقات :

المشتقات مجموعة من الصيغ اللغوية المتجردة من الزمان ، وهي صيغ قياسية مأخوذة من غيرها ، ووجودها في أية لغة يساعد على نموها وثنائها ، ولما كانت اللغة العربية " لغة اشتقاقية فالاشتقاق فيها نظير النحت في اللغات الهند أوروبية ، وهو الروح التي تحيا بها " (١) .

وتجرد المشتقات من الزمن يؤدي بها إلى الدلالة على الثبات والاستمرار ؛ ولذلك عبر عنها الكوفيون بأنها الفعل الدائم رعاية لإحياءاته الدلالية التي يحددها الاستعمال ، فعندما يقول أوس (٢) :

هُوَ الْوَاهِبُ الْعَلَقَ عَيْنَ النَّفِيدِ سِ وَالْمُتَعَلَّى عَلَى الْوَاهِبِ
نَجِيحٌ مَلِيحٌ أَخُو مَأْفِطٍ نِقَابٌ يُحَدِّثُ بِالْغَائِبِ

نراه يستخدم اسم الفاعل أربع مرات في سياق امتدح فضالة مما يعني رغبته في الإفادة من دلالة اسم الفاعل على استمرار وديمومة هذه الصفات عند فضالة ، و لايقنع بصيغ اسم الفاعل وحدها وإنما يجيء بصيغ المبالغة . نجيح ، مليح . الدالة على ما تدل عليه صيغ اسم الفاعل مع المبالغة في الحدث ، ويقول زهير في رثاء سنان بن حارثة (٣) :

وَإِنِّي لَمُهْدٍ مِنْ ثَنَاءٍ وَمِدْحَةٍ إِلَى مَا جِدِ تُبْعَى لَدَيْهِ الْفَوَاضِلُ

فهو يستخدم اسم الفاعل ثلاث مرات لاستحضار الصورة أمام المتلقي ؛ ليدرك مكانة المرثى الذي يهديه الثناء والمدح ؛ لأنه صاحب مجد دائم وتُطلب صنائعه الجميلة ، فدلالة المشتقات : مُهْدٍ . ماجد . الفواضل ، تستدعي الديمومة والاستمرار ، ويقول كعب عن نفسه (٤) :

عَلَا حَاجِبِي الشَّيْبُ حَتَّى كَانَهُ ظِبَاءً جَرَتْ مِنْهَا سَنِيحٌ وَبَارِحٌ
فَأَصْبَحْتُ لَا أَبْتَاغُ إِلَّا مُؤَامِرًا وَمَا بِنِعْ مِنْ يَبْتَاغُ مِثْلِي رَابِحٌ

لقد أصابه الشيب بالقلق والحيرة عندما يتعامل مع البائع الذي يشعر أن بيعه هذا الرجل المسن سيصيب تجارته بالكساد ؛ لأنه يشتري بتأ / مؤامراً وهنا تتأزر دلالة اسم الفاعل على الثبات والاستمرار مع الدلالة السياقية التي تبرز غضب البائع من هذا الرجل المسن ، ومن ثم تدل صيغة اسم الفاعل على سوء حال كعب مع الآخر ، وهذا السوء نلمحه في قول الحطيئة (٥) :

أَلَمْ أَكْ نَائِيًا فَدَعَوْتُمُونِي فَجَاءَ بِي الْمَوَاعِدُ وَالْدُعَاءُ

أَلَمْ أَكْ جَارِكُمْ فَتَرَكْتُمُونِي لِكَلْبِي فِي دِيَارِكُمْ عَوَاءُ

فقد وظف اسم الفاعل . نائياً . في البيت الثاني ؛ ليوجعهم باللوم ؛ إذ لم تجده دعوتهم إلا مزيداً من سوء الحال الذي تعداه إلى كلبه ، فهو يعوي من سوء الحال في ديارهم .

١. عمر أوكان : اللغة والخطاب . سابق . ص ٦٣ .

٢. ديوان أوس ص ١٢ .

٣. شعر زهير ص ٢٦٥ ، الفواضل جمع فضلة وهي الصنيعة العظيمة .

٤. ديوان كعب ص ١٦٩ .

٥. ديوان الحطيئة ص ٨٣ .

وإذا كانت دلالة اسم الفاعل متوجهة نحو ديمومة الحدث وثباته مع استحضار صورته وصورة صاحبه ، فإن صيغ المبالغة تنتج الدلالات ذاتها مع المبالغة في الحدث ، يقول أوس :

لَا زَالَ رِيحَانٌ وَفَغَوُّ نَاضِرٍ يَجْرِي عَلَيْكَ بِمُسْنِلِ هَطَّالٍ (١)

إذ كان من المتوقع أن تجيء كلمة هَطَّال في نهاية العجز موازنة إيقاعياً لكلمة ناضر التي ختم بها الصدر إذ جاء بزنة اسم الفاعل، ولكنه صدع هذا التوقع وأتى بها على صيغة المبالغة؛ ليضيف إلى الاستمرار والديمومة دلالة المبالغة، ومثل ذلك نراه في قول زهير مادحاً هرم بن سنان :

مَخُوفٌ بِأَسْهُ يَكْلَأُكَ مِنْهُ عَتِيقٌ لَا أَلْفَ وَلَا سِئُومَ (٢)

وإذا كان نفي المبالغة في الوصف بعدم السأم لا يعني بالضرورة نفي القليل منه ، فإن سياق المدح يستدعي مثل هذه المبالغة ، ويصف كعب ناقته بكثرة الصمت فيقول :

صَمُوتِ السُّرَى خَرَسَاءَ فِيهَا تَلَفَتْ لِنَبَأَةِ حَقٍّ أَوْ لِنَتَشْبِيهِ بِاطِلٍ (٣)

فصيغة المبالغة صموت تدل على كثرة صمت هذه الناقة وكأنما قد أصابها الخرس ، رغم يقظتها وانتباهها لما يحدث حولها ، ويقول الحطيئة :

قَدْ أَخْلَفْتَ عَهْدَهَا مِنْ بَعْدِ جِدَّتِهِ وَكَذَبْتَ حُبَّ مَلْهُوفٍ وَمَا كَذَبَا
بِحَيْثُ يَنْسَى زِمَامُ الْعَنْسِ رَاكِبُهَا وَيُضْبِحُ الْمَرْءُ فِيهَا نَاعِسًا وَصَبَا (٤)

فقد أخلفت مواعدها معه ، ولم تكتف بذلك ، بل راحت تتهم حبه لها بالكذب ، مما أصابه بالإحباط حتى وصل حالة نسي فيها زمام ناقته ، وأصيب بالنعاس والتعب أو الوجع من السير في الصحراء ، وصيغة المبالغة هنا هي كلمة وَصَبَا في نهاية البيت ، وتتراوح دلالتها بين الألم وكل ما يدخل في هوامشه الدلالية ، فالْوَصَبُ هو المرض الملازم الدائم ، أو هو الوجع (٥) .

وإذا كانت صيغة المبالغة محولة في الأصل عن اسم الفاعل عند إرادة المبالغة في الحدث فإنها كثيراً ما تُستعمل، ويُراد بها اسم الفاعل، وذلك على النحو الذي رأيناه من كلمة سَنِيع في بيت كعب، وقد تُستخدم ويراد بها اسم المفعول لتؤدي دلالاته الأصلية من حيث الإشارة إلى الحدث ومن يقع عليه، أو ووصف المفعول بالحدث وصفاً متجدداً ، ويُضاف إلى ذلك دلالة صيغ المبالغة التي تجمع بين الديمومة والاستمرار والمبالغة في الحدث كقول أوس :

بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ تَزْعَى سِخَالُهَا فَطِيمٌ وَدَانٍ لِنَفِطَامٍ وَنَاصِفُ (٦)

١. ديوان أوس ص ١٠٨ .

٢. شعر زهير ص ١٥٢ ، عتيق : كريم والمراد هرم بن سنان ، أَلْفٌ : ضعيف الرأي .

٣. ديوان كعب ص ٦٨ .

٤. ديوان الحطيئة ص ٧ .

٥. ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ١٢٥/٦ ، وانظر : الفارابي : ديوان الأدب ٢٦٠/٣ .

٦. ديوان أوس ص ٦٣ ، السخال : جمع سخل وهو ولد الظبي .

فقد صدر العجز بكلمة فطيم وهي صيغة مبالغة محولة عن اسم المفعول مفظوم ؛ لأنه أراد أن السخال كانت بين مفظوم وقريب من الفطام ، ثم بين بين ، وقول زهير :

فَإِصْ كَأَنَّهُ رَجُلٌ سَلِيبٌ عَلَى عَلِيَاءَ لَيْسَ لَهُ رِذَاءُ (١)

أراد : كأنه مسلوب رداؤه ، أو عريان لسقوط وبره من شدة المطاردة والمطاوله ، وقول كعب :

حَرْفٌ تَوَارَتْهَا السَّفَارُ فَجَسَمُهَا عَارٍ تَسَاوُكُ وَالْفَوَادُ خَطِيفُ (٢)

فكلمة خطيف في نهاية البيت محولة عن اسم المفعول مخطوف ، وهو مبالغة في وصف الناقة بالضعف والهزال لكثرة السفر ، فهي تتمايل في مشيتها كأنما تخطفتها الجن ، وقول الحطيئة :

رَشَاشٌ كَغَرْبِي هَاجِرِي كِلَاهُمَا لَهُ دَاجِنٌ بِالْكَرَّتَيْنِ عَلِيفُ (٣)

فقد أراد من كلمة عليف في نهاية البيت معلوف ، فهي محولة عن اسم المفعول للدلالة على كثرة الدموع وتفرقها .

ومن المشتقات التي برزت عند هؤلاء الشعراء ، ولها دلالاتها السياقية والإيحائية صيغة اسم التفضيل التي تنتج دلالة الثبوت باعتبارها من الأسماء ، إلى جانب كونها تشير إلى اشتراك أمرين في صفة وتنفوق أحدهما على الآخر فيها ، من ذلك قول أوس (٤) :

إِذَا أَبْرَزَ الرُّوعُ الْكَعَابَ فَإِنَّهُمْ مَصَادٌ لِمَنْ يَأْوِي إِلَيْهِمْ وَمَعْقِلُ
وَأَنْتَ الَّذِي أَوْفَيْتَ فَالْيَوْمَ بَعْدَهُ أَغَرُّ مُمْسٍ بِأَيْدَيْنِ مُحَجَّلُ
تَخَيَّرْتُ أَمْرًا ذَا سَوَاعِدَ إِنَّهُ أَعَفُّ وَأَدْنَى لِلرَّشَادِ وَأَجْمَلُ

فأسماء التفضيل : أغر . أعف . أدنى . أجمل ، كلها تشير إلى ثبات هذه الصفات من ناحية ، وتنفوق من تُنسب إليه على غيره ممن يشاركه فيها من ناحية أخرى .

١. شعر زهير ص ١٣٣ .

٢. ديوان كعب ص ٨٥ ، براها السفار : أهزلها كثرة السفر والترحال ، تساوك : تتمايل من الضعف .

٣. ديوان الحطيئة ص ١٦٦ ، الهاجري : البناء ، الغرب : الدلو الضخمة .

٤. ديوان أوس ص ٩٥ ، الكعاب : الفتاة الناهد ، مصاد : أعلى الجبل والجمع أمصدة ومصدان .

المبحث الثالث : البنية الدلالية :

وقف البحث في المبحثين السابقين عند حدود دراسة اللفظة من حيث الشكل ، إلى جانب دراسة بنيتها الصرفية . المورفولوجية . أما في هذا المبحث ، فإنه يحاول أن يدرس الكلمة من الداخل حيث البنية العميقة التي تتصرف نحو تحديد أهم المحاور الدلالية التي ارتكزت عليها المفردات اللغوية المستخدمة استخدامًا مخصصًا في نتاج شعراء الصنعة ، وخصوصية الاستخدام تستدعي القصديّة والتعمّد من قبلهم لاختيار مفردات بعينها ، ودون غيرها مما يمكن أن يشاركها في الحيز الدلالي الذي تنتمي إليه ، وذلك أمر نابع من التجارب الذاتية التي يمرون بها ، فهي التي توجههم نحو اختيار تلك الكلمات دون غيرها (١) .

والبحث يولي عنايته بالحقول الدلالية ؛ لأنها تحدد توجهات الشعراء نحو أنساق دلالية محددة دون غيرها، ولأن دراستها تُعدُّ وسيلة إجرائية بواسطتها يمكن الوقوف على أهم المحاور الدلالية التي مالت إليها التجربة الشعرية عند الشعراء الأربعة وكانت أبرز الحقول الدلالية عندهم: الزمن و العمر واللون والحيوان، ثم الطبيعة، ولن تكون دراسة هذه الحقول من خلال دراسة الكلمات معزولة عن سياقاتها بحيث تكون دراسة معجمية خالصة تُفقد إشعاعاتها وقيمها؛ لأن الألفاظ " في المعجم جثث هوامد ، وهياكل جامدة ليس بها حراك ، وهي رموز لأفكار ، أما إن سلطنا اللفظ في الحديث فقد أضى جزءًا حيًّا من مجرى الحياة ٠٠٠ إن الألفاظ حية أبدًا لا تعرف الموت، وما مانت إلا على صفحات المعجم " (٢) ولا يعني ذلك الغض من قيمة المعجم وأهميته، إنما يشير إلى الكيفية التي يجب أن تتم عليها دراسة الكلمات في النص الأدبي؛ لأن المبدع لا يستخدم الكلمة كيفما اتفق له، وإنما يختارها واعيًا بما يمكن أن تقوم به من دلالات .

أولاً : مفردات الزمن :

الزمن حقل دلالي (٣) تدور في فلكه مجموعة من الألفاظ، تستقطب كل واحدة منها عددًا آخر من المفردات اللغوية التي تعبر عن جزء من الزمن الذي تعينه، أو تشير إليه، وهي بدورها تمثل حيزًا زمنيًا يوظفه الشاعر؛ ليعبر من خلاله عن الزمن الذي يعيشه، ومدى علاقته به، تلك العلاقة التي ارتبطت في ذاكرة العربي القديم بالخوف والقلق إزاءه؛ بسبب ما يراه من أثر واضح للزمن عليه وعلى كل ما حوله؛ ولذلك عُرف الزمن أدبيًّا على أنه " مُعطى مباشر من معطيات الوجدان . وله . دوره في الحياة والأفعال الإنسانية (٤) التي دفعت العربي القديم إلى ربط الزمن بالتحول والصيرورة التي تعني انعدام الثبات والاستقرار ، فكانت هذه النظرة التي تحكم علاقتهم به .

١. الحقل الدلالي هو إطار عام يضم داخله مجموعات لفظية ترتبط ألفاظ كل واحدة منها بروابط دلالية خاصة ، حول مفهوم الحقول الدلالية انظر : الدكتور أحمد مختار عمر : علم الدلالة ص ٧٩ ط٤ / عالم الكتب ١٩٩٢ م .
٢. تشارلتون : فنون الأدب ص ٦ بتصرف - تر/ د/ زكي نجيب محمود ط٢/ ١٩٥٩ لجنة التأليف والترجمة والنشر
٣. حول تعريف الحقل الدلالي انظر د/ أحمد مختار عمر : علم الدلالة ص ٧٩ ط٤ / ١٩٩٢ عالم الكتب .
٤. هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ص ١٦ ترجمة أسعد زروق مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢ القاهرة .

وإذا كانت الدلالة اللغوية للزمن تشير إلى أنه " اسمٌ لقليل الوقت وكثيره " (١) فثمة دلالات معجمية أخرى لدالة الزمن ليست ببعيدة عن مشاعر العربي القديم وأحاسيسه إزاءه، منها : المرض ، يقال : رجل زَمِنٌ أي : مبتلى بين الزمانة (٢) التي هي آفة تصيب الحيوانات أما إذا ارتبطت بالإنسان فالأصل فيها : الضمانة ، وتكون الزاي مبدلة من الضاد (٣) وذكر صاحب القاموس المحيط دالتين أخريين هما : الحب والعاهة (٤) و لا تخرج هاتان الدالتان عن الإطار العام لدالة الزمن ؛ إذ الحب داء عندما تُشربه فؤادك في قول زهير (٥) .

ولم تخرج استعمالات شعراء الصنعة . موضوع البحث . عن هذه الدلالات ، فقد ورد في سياقات الشدة والألم التي تعرض للشعراء ، فالزمان عند زهير بن أبي سلمى يرتبط بالماضي الذي حوى عددًا من التجارب المبهجة ، وتذكرها في اللحظة الحاضرة يصيبه بالحسرة والأسى على افتقادها يقول زهير ، وقد هاجه تذكر صاحبتيه : ليلي وسلمى بعد أن سلاهما (٦) :

أَرَانِي مَتَى مَا هَجَّتِي بَعْدَ سَلْوَةٍ عَلَى ذِكْرِ لَيْلَى مَرَّةً أَتَهَيَّجُ
وَأَذْكُرُ سَلْمَى فِي الزَّمَانِ الَّذِي مَضَى كَعَيْنَاءَ تَرْتَادُ الْأَسْرَةَ عَوْجَ

ويجيء الزمان مرتبطاً بالشدة والقسوة وذلك من خلال هذا المركب الفعلي : عضَّ الزمان وقد ورد ذلك في قوله مادحاً سنان بن أبي حارثة ، وذاكراً ذبيان :

أَيَّامُ ذُبْيَانَ إِذْ عَضَّ الزَّمَانُ بِهِمْ كَانَ الْغِيَاثُ لَهُمْ مِنْ هَيْشَةَ الْكُورِ (٧)

و هذا المركب الفعلي الذي يربط الزمان بالعض وإيحاءاته نجده عند الحطيئة في قوله :

وَنَحْنُ ثَلَاثَةٌ وَثَلَاثُ ذُودٍ لَقَدْ جَارَ الزَّمَانُ عَلَى عِيَالِي (٨)

ولما كان الزمان في العرف اللغوي يُطلق على قليل الوقت و كثيره ، فإن البحث سوف يبحث عن الكلمات الدالة على الوقت مع البحث عن إشعاعاتها الدلالية داخل سياق النص الشعري الذي ترد فيه ، ومن دراسة نتاج شعراء الصنعة الأربعة تبين للباحث وجود بعض الثنائيات اللفظية التي تنتمي إلى حقل الزمن ، وذلك على النحو التالي :

١. لسان العرب لابن منظور مادة زمن ١٩٨/١٣ .

٢. الجوهري : الصحاح ١٧١٦/٥ .

٣. ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ٢٣/٣ .

٤. الفيروز آبادي : القاموس المحيط ٢٣٤/٤ .

٥. شعر زهير ص ٢٠ .

٦. السابق ص ٢١٨ ، العيناء : الواسعة العين ، الأسرة جمع سرار وهو الموضع الذي يجتمع فيه الماء فيصير نباتاً .

٧. السابق ص ٢٤٩ ، الغياث : الغوث ، الهيشة : الإفساد ، الهوز : جمع هورة وهي المهلك .

٨. ديوان الحطيئة ص ٢٥٣ ، الذود : الثلاث من الإبل إلى العشر وهي مؤنثة لا واحد لها من لفظها

الليل والنهار . اليوم :

ترتبط علاقة التضاد ، أو تعاكس الدلالة (١) بين الليل والنهار ، فالأول ضد الثاني ؛ لارتباط الأول بالظلام ، وارتباط الثاني بالضياء ، ومؤنث الأول ليلة ، والعرب تقول : ليلة ليلاء بمعنى أنها طويلة شديدة صعبة ، وقيل هي أشد ليالي الشهر ظلمة (٢) ، وأما النهار فهو : ضياء ما بين طلوع الفجر إلى غروب الشمس ، وهو ضد الليل (٣) .

والجمع بين الليل والنهار يتم ذهنياً من خلال آلية تداعي المعاني، إذ يستدعي النقيض نقيضه وذلك ما يبرر الجمع بينهما في العنوان السابق؛ لأن شعراء الصنعة الأربعة لم يجمعوا بينهما في سياق واحد، بله بيت واحد، كما لوحظ على نتائجهم الشعري تفوق استخدام لفظة الليل على لفظة النهار، بل إن شاعراً كأوس بن حجر لم يستخدم لفظة النهار في شعره، وإن كان قد استخدم بعض الألفاظ المعبرة عن هذه الفترة الزمنية، وذلك على النحو الذي سأبينه فيما بعد .

ولارتباط الليل بالظلمة التي تُعد مبعث الخوف في النفس لما يمكن أن يحدث فيها من المخاطر والمهالك ، فقد ارتبط الليل في الذاكرة العربية بالخوف والقلق من مصير مجهول يزيده ظلام الليل الحالك غموضاً ربما بسبب طبيعة الحياة العربية القديمة ، وما كان يسيطر عليها من التناحر والتنازع لأبسط الأسباب ، وقد جاءت سياقات الليل عند شعراء الصنعة متشحة بأحاسيس كلٍّ منهم ومشاعره المتوجسة خيفة ، ويجيء الليل ببرقه ورعده ليؤكد هذه المشاعر (٤) :

يَا مَنْ لِبَرْقٍ أَبَيْتَ اللَّيْلَ أَرْقُبُهُ فِي غَارِضٍ كَمْضِيءٍ الصَّبْحَ لَمَّاحٍ

فالجمع بين الليل بظلمته وسكونه الذي يزداد وحشة ورهبة بحركة البرق وضياءه، وبين الصبح المضيء مفارقة تبعث على حالة من القلق والتوتر التي تخرج ليله مما يفترض به أن يكون راحة وسكناً، فيتحول معها إلى لفظ عقديٍّ، أو محوريٍّ يستدعي عدداً من الألفاظ المصاحبة، أو المجموعات اللفظية مثل : برق . أبیت . أرقبه، وهي الألفاظ التي يُطلق عليها " المدى التصاحبي Collocational Range (٥) " . وإذا وُصِفَ الليل بكلمة التمام أو أُضيفَ إليها ، دل ذلك على طوله ؛ لأن " ليلة التمام أطول ليلة في السنة (٦) قال زهير بن أبي سلمى (٧) :

إِلَى هَرَمٍ تَهْجِيْهَا وَوَسِيْجُهَا تَرُوحُ مِنَ اللَّيْلِ التَّمَامِ وَتَغْدِي

١. بالمر : مدخل إلى علم الدلالة . سابق . ص ١٤٤ .
٢. ابن منظور : لسان العرب ، مادة ليل ٦٠٧/١١ - ٦٠٨ .
٣. السابق ، مادة نهر ٢٣٨/٥ .
٤. ديوان أوس ص ١٥ .
٥. المدى التصاحبي وهو قائمة الألفاظ التي يمكن أن تصاحب اللفظ المحوري . انظر : د/علي عزت : الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب ص ٣٢ ط ١٩٩٦م ، أبو الهول للنشر القاهرة .
٦. الثعالبي : ثمار القلوب في المضاف والمنسوب تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ص ٦٣٤ دار المعارف ١٩٨٥م .
٧. شعر زهير ص ١٨٦ التهجير : السير في الهاجرة ، الوسيح : ضرب من السير سريع .

وهذا الطول الذي يستدعيه وصف الليل بالتتام نجده في المركب الإضافي: ليل المحب ، وهو ليل طويل ؛ " لأنه لا ينام " (١) وقريب من ليل المحب ليلة المشتاق عند كعب في قوله :

وَلَيْلَةٌ مُشْتَاقٍ كَأَنَّ نُجُومَهَا تَفَرَّقْنَ عَنْهَا فِي طَيَّالِسَةٍ خُضِرِ (٢)

وطول الليل يقتدرن عادة بما يعرض للشاعر من مخاطره وأهواله، ولذلك نجد المركبات الإضافية : حدث الليالي • صرف الليالي، ومنها إضافة الأهوال إلى الليل في قول الحطيئة :

وَلَيْلٍ تَخَطَّيْتُ أَهْوَالَهُ إِلَى عُمَرٍ أَرْتَجِيهِ ثَمَالًا (٣)

ومن المصاحبات اللفظية لدالة الليل نجد: مظلماً صَخَبًا ٢/١١، بُعِيدَ النوم ١٥/١٢ سرى الليل ٦٦/٢٠، العشاء ٧٥/١، ممساة ١٠٦/٢٢ عند أوس، عشية ١٧٧/٢، هجدوا ٢٢٥/١٦ عند زهير، أمست ١٩/١٣، هجعة الليل ٤٢/٣٤، الوسنان ٤٣/٤١ العشي ٦٠/١٩ ، الظلام ١١٣/١٤، الإدلاج ١٨٠/١٢ عند كعب ، العشي ٣٤/٣ ، طرقتنا ٦٣/١ هجد ٧٣ /١٢ ، يمسي ٧٩/٢٨ سهيل . نجم يظهر بالليل . ٨٣/٥ ، بهيم الليل ١٢٧/٨ عند الحطيئة .

أما كلمة النهار فقد كانت أقل استخدامًا من نقيضتها الليل ، ولم ترد عند أوس ، وإن وردت بعض المصاحبات اللفظية التي تشير إلى هذه الفترة الزمنية مثل كلمة إصباحي في قوله :

هَبَّتْ تُلُومٌ وَلَيْسَتْ سَاعَةَ اللَّاحِي هَلَّا انْتَهَرْتُ بِهِذَا اللَّوْمِ إصْبَاحِي (٤)

فهو يهيب بها ملتمسًا تأجيل اللوم والعتاب حتى يطلع الصبح ؛ لأن اللحظة التي يعيشها لا تتناسب وهذا اللوم ، ومن الألفاظ المصاحبة للنهار عند أوس كذلك : الظهيرة ٥/٣ ، صَبَحْنَا ٦/٥ الشمس ١٠/١ التهجر ٤٢/١٥ الصباح ٥٥/١٣ .

جاءت كلمة النهار عند زهير في موضعين، يصف في أولهما سلمى عند انقضائه ٢١٨/٥، وفي ثانيهما يصف أسماء عند ظهوره، إذ يراها بمنزلة البردية في نعمتها وطرأها :

بَرْدِيَّةٌ فِي الْغَيْلِ يَغْدُو أَصْلَهَا ظِلٌّ إِذَا تَلَعَ النَّهَارُ وَمَاءٌ (٥)

ومن المجموعات اللفظية المصاحبة لكلمة النهار عند زهير: صباحًا ١١/٦ ، أصبح ١٦/٢٢ ، ٢٤/٤٣ ، ٤١/٣١ ، بكرن ١٢/١٠ ، ٥٦/٣١ ، الهجير ٢٠٦/٥ ، هاجرة ٢٤٧/٣ غدوة ٥٦/٣١ ، الغداة ١٩٢/٣ ، ومن هذه الألفاظ كلمة الفجر التي وردت عنده في ثلاثة مواضع ، موضعان منها

١. د/ كريم زكي حسام الدين : الزمان الدلالي ص ١٩٥ ط ٢٠٠٢م دار غريب . القاهرة .

٢. ديوان كعب ص ١٨٨ طيالة : جمع طيلسان وهو لباس لخواص المشايخ والعلماء .

٣. ديوان الحطيئة ص ٢٥٢ ، يُقال : هو شمالهم : أي غياثهم والقيَم بأمرهم ، وانظر ١٨٠/٥ ، ٢٥٤/١ .

٤. ديوان أوس بن حجر ص ١٤ .

٥. شعر زهير ص ٢٠٢ بردية : ضرب من النبات ناعم طري ، الغيل : الأجمة ، تلغ : ظهر .

ربط الفجر فيهما بزمن الارتحال ، وهو زمن يشير إلى البكور والإسراع ٣٣/٧ ٢٦/٢٢٧ ، وأما
الموضع الثالث، فقد استخدم فيه كلمة الفجر بدلالاتها اللغوية ، وذلك في قوله :

كَأَنَّ سَحِيلَهُ فِي كُلِّ فَجْرٍ عَلَى أَحْسَاءٍ يَمْؤُودٍ دُعَاءٍ (١)

إذ يريد بكلمة فجر هنا حين انشق عمود الصبح ، وهو المعنى الذي دارت حوله مادة فجر في معاجم
اللغة ، فابن فارس يقول عن الفجر : " انفجار الظلمة عن الصبح " (٢) ، وهي الدلالة عينها التي
وردت في القرآن الكريم وهو يشير إلى تلك الصلاة المعروفة بصلاة الصبح التي عبر عنها القرآن
الكريم بصلاة الفجر (٣) .

واستخدام زهير لكلمة الفجر ثلاث مرات يثير التساؤل عن تأخر استخدام كعب . وهو الشاعر
المخضرم الذي أسلم وحسن إسلامه . عن أبيه زهير الشاعر الجاهلي ، إذ استخدمها كعب مرة واحدة "
ساطع الفجر ١١٤/٢٥ " وهو يريد بها الإشارة إلى الوقت المعروف ، كما فعل زهير ونحن إذا تركنا
كعباً غير متغاضين عن هذا التأخر في استخدام اللفظة برغم ما لها من أهمية في حياة المسلمين ،
فإننا ربما تغاضينا عن الحطية الذي لم يستخدمها في شعره ؛ لأنه قد عُرف عنه خفة تدينه ، ونمط
حياته الذي عُرف به من حيث إهمال الصلاة والعكوف على الخمر والهجاء المقذع الذي سُجن بسببه
في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه .

ولم يكن استخدام كعب لكلمة النهار في شعره بأفضل حالاً من استخدامه كلمة الفجر إذ
استخدم النهار في موضع واحد من شعره ، أراد به فيه الدلالة على ارتفاعه ، وذلك قوله :

شَدَّ النَّهَارِ ذِرَاعَا عَيْطَلٍ نَصَفٍ قَامَتْ فَجَاوِبَهَا نُكْدٌ مَثَايِلُ (٤)

فهو يشبه يدي الناقة المسرعة في تقلبها في هذا الوقت . ارتفاع النهار . بحركة يدي المرأة المنكودة
التي تكلت ولدها ، أو زوجها . وإلى جانب هذه المرة التي ورد فيها لفظ النهار في شعر كعب وجدنا
عدداً من الألفاظ المصاحبة مثل: غداة ١٩/٢ ، ٢١/٤٤ ، بكرت ٤١/١ ، الصبح ٤١/٥ ، ١٢٥/٣ ،
١٢٩/٢ ، التهجر ٦٠/٢٠ ، مطلع الشمس ١١٤/١٩ ، الضحى ١٨٧/١ .

كذلك لم يستخدم الحطية كلمة النهار إلا في موضع واحد يصف فيه ناقة سيئة الخلق عند
حلبها ، وذلك قوله :

عَوَازِبُ لَمْ تَسْمَعْ نُبُوحَ مَقَامَةٍ وَلَمْ يُحْتَلَبْ إِلَّا نَهَارًا ضَجُورُهَا (٥)

١. شعر زهير ص ١٣٣ ، السحيل : صوت الحمار ، الأحساء مفردتها جيئي وهو موضع فيه ماء .

٢. ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ٤/٤٧٥ ، وانظر : شرح ديوان زهير ص ٧٠ .

٣. وردت كلمة الفجر في القرآن الكريم ست مرات واحدة منها أشارت إلى صلاة الفجر بينما أشارت المرات الخمسة المتبقية إلى
أهمية الفجر ومكانته عند الله تعالى . انظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم . محمد فؤاد عبد الباقي . دار الدعوة ١٩٨٧م

٤. ديوان كعب ص ٢٠ ، العيطل : المرأة الطويلة الحسنة ، النصف : المرأة بين العجوز والشابة .

٥. ديوان الحطية ص ٢١٦ عواذب : بعيدة عن الناس ، نُبُوح : الضجة ، الضجور : السيئة الخلق عند الحلب .

والى جانب هذه المرة نراه قد استخدم عددًا من الألفاظ المساعدة الدالة على فترة النهار مثل الآل / السراب عند الضحى، أو أنه يبدأ من الضحى إلى وقت الزوال على خلاف بين اللغويين (١) في التفرقة بين الآل والسراب، فالآل يرفع كل شيء حتى يصير آلاً أي شخصاً والعرب تقول: آل الرجل بمعنى شخصه، يقولون: آل أبي بكر وهم يريدون أبا بكر (٢)، وحول هذا المعنى جاءت الكلمة في الموضع الأول :

فِي الْآلِ يَرْفَعُهَا الْخُدَا هُ كَأَنَّهَا سُحُقٌ مَوَاقِرُ (٣)

فهو يشبه الظعن فوق الإبل وقت الضحى وقد رفعها الآل بالنخل الذي يحمل الكثير من التمر المختلف الألوان : أحمر وأخضر وأصفر، وأما الموضع الثاني فقد أراد بها الدلالة على السراب ٢٥٢/١٩ . ومن ألفاظ الزمن الدالة على النهار عند الحطيئة . كذلك . الضحى ٢٤ ، ٧٧/٢٦ ، ٧٨ الصباح ١٢٩/١٣ ، ١٤٢/٨ ، ١٨٩/٣ ، الصباح ١٤٧/٢١ .

اليوم :

لم تكن لفظة اليوم بأحسن حالاً من مثيلاتها من الألفاظ الدالة على الزمن؛ لأن العرب قديماً استخدموها في دلالات مقترنة دائماً بالشر والهلاك، وقد وضح ذلك من تسميتهم معاركهم وحروبهم بالأيام ، ولعل ذلك هو السبب في قلة استخدامهم لكلمة النهار؛ لأنها جزء من اليوم ف" النهار اسم للضياء المنفسح الظاهر لحصول الشمس بحيث ترى عينها ، أو معظم ضوئها ٠٠٠ واليوم اسم المقدار من الأوقات يكون فيه هذا السنا " (٤) . ولم تخرج استخداماتهم لليوم عما ألفه العرب، فقد وردت اللفظة عندهم على ثلاث صور أولها: أن تكون مضافة إلى بعض الدوال مثل: يوم البين ٣٩/٢ ، يوم سوء ٤٥/٣٩ ، يوم ريح ٩٠/٣٨ عند أوس، يوم الحساب ١٨/٢٧ ، يوم الوداع ٦٣/٢ ، يوم مسألة ١٠٥/١٤ ، يوم أضلت ١٦٣/١ ، يوم الممات ١٩١/٤٤ ، يوم الرحيل ٢٠٢/٦ ، يوم عجاجة ٢٠٣/٣ ، يوم الروع ٢٤٨/١١ ، أيام النوائب ٢٤٥/١ عند زهير، يوم الهياج ٣٢/٦ ، يوم بدر ٣٤/٢٠ ، يوم الروع ٩٩/٥ ، يوم صوم ١١٤/١٨ عند كعب، وعند الحطيئة: يوم اللقاء ١٢/١٤ ، يوم ناظرة ٥٣/١ ، يوم المجير ١٠٣/٦ .

وثانيها : أن يرد اللفظ معرّفًا بالألف واللام ، مفردًا ومجموعًا في سياقات دالة على الحرب وما يتصل بها من الشدة والهلاك عند أوس ٣/١٦ وزهير ١٧١/١٥ ، وكعب ١٩/١ ، والحطيئة ٨٩/٢٣ ، ومنها أيضًا دلالة الحضور / الدلالة الزمنية كقول زهير في معلقته :

وَأَعْلَمُ عِلْمَ الْيَوْمِ وَالْأَمْسِ قَبْلَهُ وَلَكِنِّي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمِ (٥)

١. ابن منظور : لسان العرب ، مادة أول ٣٦ - ٣٧ .

٢. ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ١٦١/١ .

٣. ديوان الحطيئة ص ٥٣ ، الحداة الذين يسوقون الإبل ، سُحُقٌ مَوَاقِرُ : نخل طويل يحمل الكثير من التمر .

٤. أبو هلال العسكري : الفروق اللغوية تحقيق عماد الباروي . ص ٢٨٩ المكتبة التوفيقية . القاهرة .

٥. شعر زهير ص ٢٥ .

إذ المراد هنا اليوم بما هو فترة زمنية حاضرة يعيشها الشاعر ، ويدرك ما حدث له فيها ، وفي الدلالة عينها نجد قول الحطيئة :

تَزُورُ أَمْرًا إِنْ يُعْطِكَ الْيَوْمَ نَائِلًا بِكَفِّهِ لَا يَمْنَعُكَ مِنْ نَائِلِ الْغَدِ (١)

فالذي يؤكد هذه الدلالة الحضورية للفظه اليوم استخدام الشاعر كلمة الغد في نهاية البيت ؛ لأن المراد منه ديمومة عطاء الممدوح لسائله مهما ألح في السؤال ، وفي ذلك تأكيد لوصفه بالكرم .

وثالث هذه الصور أن تجيء لفظة اليوم مجردة من الوصف والإضافة والتعريف بالآلف واللام وعندئذ يجيء اللفظ في الغالب منصوبًا على الظرفية الزمانية التي تشير إلى دلالة العموم الزمني بما يعني عدم تحديد الدلالة مثل قول أوس :

إِنْ أَشْرَبِ الْخُمَرَ أَوْ أُرْزَأْ لَهَا ثَمَنًا فَلَا مَحَالَةَ يَوْمًا أَنْتَنِي صَاحِي (٢)

وقول زهير :

وَمَنْ لَا يَزَلْ يَسْتَحْمِلُ النَّاسَ نَفْسَهُ وَلَا يُغْنِيهَا يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ يُسَامُ (٣)

وقول كعب بن زهير :

أَنَا ابْنُ الَّذِي قَدْ عَاشَ تَسْعِينَ حِجَّةً فَلَمْ يَخْزْ يَوْمًا فِي مَعَدٍّ وَلَمْ يُلَمْ (٤)

وقول الحطيئة :

إِذَا قَادَهَا لِلْحَرْبِ يَوْمًا تَتَابَعَتْ أُلُوفٌ عَلَى آثَارِهَا أُلُوفٌ (٥)

إذ المراد من الدلالة في هذه الشواهد وأمثالها الإشارة إلى أي يوم من الأيام ، ويلاحظ على هذه الشواهد كذلك أن لفظة يوم فيها جاءت مقترنة بالسياقات المنفية ، وذلك في الأبيات الثلاثة الأولى أما البيت الرابع فقد كان السياق فيه مثبتًا ، ومع ذلك فقد أدت دلالة أسلوب الشرط وظيفتها في الربط بين الجواب الشرط إيجابًا وسلبيًا .

ثنائية الزمن و الدهر :

سبقت الإشارة إلى ما ارتبط بمادة زمن من الدلالات اللغوية ، وصور استخدامها عند شعراء البحث ، وربطها بالزمن هنا لما بينهما من قرابة في الدلالة اللغوية التي أشار إليها أبو هلال العسكري في فروقه عندما قال : " الدهر جمع أوقات مختلفة كانت ، أو غير مختلفة ٠٠٠ الزمان أوقات مختلفة أو غير مختلفة " (٦) ، ثم نجد مع ذلك ارتباطهما بدلالات متقاربة أو متشابهة ، فإذا كان الزمن هو

١. ديوان الحطيئة ص ٨١ ، وانظر ٢٦ / ١١ .

٢. ديوان أوس ص ١٤ .

٣. شعر زهير ص ٢٩

٤. ديوان كعب ص ٥٣

٥. ديوان الحطيئة ص ١٣٩

٦. أبو هلال العسكري : الفروق اللغوية . سابق . ص ٢٨٦

المريض ، فإن الدهري هو الرجل المسن ، وإذا كان الزمان قد ارتبط بالعض والجور والصروف ، فإن الدهر ارتبط بالنكبات والكوارث والغير ، وجاء في اللغة قولهم: دَهَرَ بهم : أي أصابهم مكروه ، أو نزلت بهم نازلة (١) وهي الدلالات التي لم يكن العرب ببعيدين عنها عندما أطلقوا على حروبهم الأيام، ولم يكن ذلك إلا بدافع النظرة السيئة إلى الدهر فقد ذكر ابن الأثير أن العرب كانت " تدم الدهر وتسبه عند النوازل والحوادث ، ويقولون : أبادهم الدهر ، وأصابتهم قوارع الدهر وحوادثه ، ويكثر ذكره بذلك في أشعارهم " (٢) وذلك أمر تؤكد استخدامات شعراء البحث للفظه الدهر ، إذ نجد عندهم تراكيب إضافية مثل : صروف الدهر ٢٤٩/٢ عند زهير الذي يستخدم الدهر في دلالات مماثلة ، من ذلك استخدامه في سياقات الهلاك والتغيير والتبديل ١٧٢/١٧ والإشارة بالدهر إلى الخلود في قوله :

بَدَا لِي أَنَّ النَّاسَ تَفْنَى نَفُوسُهُمْ وَأَمْوَالُهُمْ وَلَا أَرَى الدَّهْرَ فَانِيًا (٣)

ويستخدمه كعب في دلالات زمنية تشير إلى الإطلاق الزمني ، الذي ينتقي معه التحديد ٩٥/٣ ، وفي الإشارة إلى الشيخوخة والهرم ١١٣/٥ ، والتحول أو التغيير وعدم الاستقرار المائل في تعاقب الليل والنهار ١٢٩/٢ ، ١٨٥/١ ، ويستخدمه الحطيئة أكثر مما استخدمه غيره من هؤلاء الشعراء في دلالات مثل : الحوادث والغير والكوارث ٨٧/٣ ، ١٣٠/٦ ، ٢١٤/٣ ، ٢٣٣/٨ ، كما استخدمه مشيرًا به إلى الدلالة الزمنية المطلقة ، وذلك قوله :

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الْمَرْءُ لَا وَاهِنُ الْقَوَى وَلَا هُوَ لِلْمَوْلَى عَلَى الدَّهْرِ خَانِلٌ (٤)

ثمة ألفاظ أخرى ذات دلالة زمنية وردت عند الشعراء الأربعة غير ما سبق ، منها : الحول الذي ارتبط بمعنى التحول والتغيير (٥) قال زهير عن الأطلال وقد بليت وتغيرت :

بَلَيْنٌ وَتَحَسَّبُ آيَاتِهِنَّ عَنْ فَرَطٍ حَوْلَيْنِ رَقًا مُحِيلًا (٦)

فقد بليت وتغيرت لمرور حولين وصارت شبيهة بالرق المكتوب ويقول زهير عن السنة :

إِذَا السَّنَةُ الشَّهْبَاءُ بِالنَّاسِ أَجَحَفَتْ وَنَالَ كِرَامَ الْمَالِ فِي الْجَحْرِ الْأَكْلُ (٧)

فالسنة الشهباء هي البيضاء من الجذب وعدم النبات ، ومثل ذلك وصفها بالجرة وهي السنة الشديدة البرد التي تجر الناس في البيوت ، والملاحظ على هذا البيت أنه أقام الصفة مقام الموصوف لارتباط دلالة كل منهما بالآخر ، وذلك أمر نجده عند الحطيئة وهو يستخدم كلمة شهباء ويريد بها السنة التي لا خضرة فيها (٨) .

١. ابن منظور : لسان العرب ٢٩٢/٤ ، ٢٩٣ مادة دهر .

٢. ابن الأثير : النهاية في غريب الحديث والأثر تحقيق طاهر الزاوي ورفيقه ١٤٤/٢ دار إحياء الكتب العربية .

٣. شعر زهير ص ١٦٨

٤. ديوان الحطيئة ص ١٨٤

٥. الراغب الأصفهاني : المفردات في غريب القرآن تحقيق محمد سيد كيلاني ص ١٣٧ دار المعرفة بيروت

٦. شعر زهير ص ١٩٢

٧. السابق ص ٤١ ، أجحفت : أضرت وأهلك أموالهم ، الجرة : المراد بها السنة الشديدة .

٨. انظر : ديوان الحطيئة ٢٧/ ١٠١ .

وفي سياق الجذب والقحط المقترن باستخدامات كلمة سنة نجدها مرتبطة بسياقات الأطلال
الدارسة المقفورة من أصحابها ، يقول كعب بن زهير :

أَمِنْ دِمْنَةِ الدَّارِ أَقْوَتْ سِنِينَا بَكَيْتَ فَظَلُّتَ كُنَيْيَا حَزِينَا (١)

ومن هذه الألفاظ كذلك لفظة العام التي ترتبط بسياقات الشدة و الحرب ، وما تستدعيه من
حبس المال ؛ حتى لا يهلك : عام الحبس ١١٦/٥ عند زهير ، والأمراض والآلام والأحزان والقروح
٧٣/٨ ، ٩٩/١ عند كعب ، ومنها كذلك لفظة الحجة بكسر الحاء ، وهي السنة ، والحجة مأخوذة من
حج البيت ؛ لأن الناس يقصدونه كل سنة (٢) وقد وردت في مواضع ثلاثة عند زهير هي : ١٠/٤ ،
١٦٩/٧ ، ١٧٢/١٧ . ومن ألفاظ الزمن كذلك : الحجة وهي السنة ، وقد سميت بذلك ؛ لأن الناس
يحجون البيت الحرام ، أو يقصدونه كل سنة ، وقد وردت هذه اللفظة في شعر زهير و كعب ، في
حين لم ترد عند كل من أوس والحطيئة ، أما زهير فقد استخدمها في مواضع ثلاثة جاءت فيها مميزة
لعدد قبلها كقوله عند وقفته أمام دار المحبوبة :

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حِجَّةً فَلَأَيَّاءَ عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمِ (٣)

والملاحظ على استخدام شعراء الصنعة لدوال الزمن أنهم استخدموها فيما درج العرب على
استخدامها فيه ، وذلك من حيث الدلالة على الخوف والقلق والحيرة ، وهي الدلالات التي مثلت في
شعرهم الإطار الذي يؤطر نظرتهم القلقة للزمن .

ثانياً : مفردات العمر :

ترتبط بين حقلي الزمن والعمر علاقات وثيقة تقترب بهما من أن يكونا وجهين لعملة واحدة أو
ربما كانت علاقة الكل بالجزء ؛ " ذلك أنه إذا كان الزمن سنوات وشهوراً وأياماً تقل أو تكثر ، فإن
العمر هو الصورة التجميعية لتلك المفردات الزمنية " (٤) ؛ ولذلك عمد البحث إلى أن يكون حقل
العمر تالياً لحقل الزمن ؛ للوقوف على طبيعة استخدام شعراء الصنعة لمفردات العمر ، وما حدود
العلاقة بين هذه المفردات والمفردات الدالة على الزمن ، تلك التي رأيناهم يستخدمونها في سياقات دالة
على تلك النظرة المتوجسة خيفة من الزمن .

وتعداد العمر بالسنين والشهور والأيام أدعى إلى تقسيمه إلى مراحل عمرية من شأنها أن تحدد
البحث وتوجهه الوجهة السليمة في الدراسة ، وقد ارتأى البحث تقسيم حقل العمر إلى مراحل ثلاثة ،
هي : الصبا والشباب ، ثم المشيب ، وهي قسمة منطقية تبدأ من الصغير وتنتهي بالكبير ، وقد لوحظ
أن كل مرحلة منها تضم مجموعة من الألفاظ الخاصة بها .

١. ديوان كعب ص ٧٣

٢. لسان العرب ٢٢٧/٢ مادة حجج ، والمقاييس لابن فارس ٣١/٢

٣. شعر زهير ص ١٠ ، وانظر ١٦٩/٧ ، ١٧٢/١٧ ، وديوان كعب ٥٣/٧ .

٤. ياسر عبد الحسيب : شعر حميد بن ثور دراسة أسلوبية ص ٨٥ رسالة ماجستير مخطوطة بكلية دار العلوم .

من الألفاظ الدالة على مرحلة الصبا كلمة الوليد التي تطلق على الصبي حين يولد (١) وأشار ابن سيده في المخصص إلى أن الولد ما دام في بطن أمه فهو جنين ، فإذا ولدته ، فهو وليد ساعة تلده والأنثى وليدة (٢) ، قال أوس بن حجر في رثاء فضالة :

بِرَأْسِ النَّجِيبَةِ وَالْعَبْدِ وَالْـ **وَلِيدَةٍ كَالْجُودِرِ الْكَاعِبِ (٣)**

وترد لفظة الوليد في شعر زهير في مواضع أربعة ، ولكنه يستخدمها في معنى الغلام العبد أو الخادم ، و يفترق معنى الغلام عن معنى الوليد في أن الغلام يطلق على الوليد " من لدن فطامه إلى سبع سنين ، أو إذا طُرَّ شاربه " (٤) يأمر زهير غلامه باتباع آثار الشياخ فيقول :

فَتَبَّعَ أَثَارَ الشَّيْخِ وَلِيدُنَا كَشُوبُوبٍ غَيْثٍ يَحْفَشُ الْأَكْمَ وَابِلُهُ (٥)

وامتدح الحطيئة أبا عبد الله عمرو بن جدعان قائلاً :

قَدْ تَحَمَّلْتَ خَيْرَ ذَلِكَ وَلِيدًا أَنْتَ لِلصَّالِحَاتِ قِدْمًا فَعُولُ (٦)

إذ المراد : مذ كنت غلاماً صغيراً ، ولفظة الغلام بدلالاتها على هذه المرحلة العمرية تستخدم عادة للدلالة على معنى الخادم ، أو العبد وهي الدلالة عينها التي جاءت عليها اللفظة في شعر زهير بن أبي سلمى مرتين ، ولم ترد عند الشعراء الثلاثة الآخرين (٧) .

ولم ترد لفظة الصبا ، أو أيٍّ من مشتقاتها عند أوس وكعب والحطيئة ، وإنما وردت أربع مرات عند زهير ، وقد جاءت في هذه المواضع الأربعة دالة على ما يرتبط بفترة الصبا من الحمق والطيش ، والانغماس في الباطل مع غيبة العقل ٤٥/١ ، ٢١٧/٢ ، وربما تمنى الشاعر استرجاع أيام هذه الفترة ، أو اللجوء بها حتى لا تقوته أيامها : ٢٢٣/١ ، ٢٥٨/١ .

تلي مرحلة الصبا مرحلة الشباب التي تتميز بالطول النسبي ؛ لأن " من لم يتجاوز الستين قد يُعد في العرف شاباً لا شيخاً بدليل حديث " الحسن والحسين سيدا شباب أهل الجنة " وقد ثبت أن سنهما فوق الأربعين بالاتفاق " (٨) ، وهي مرحلة عمرية تتميز بالقوة الجسدية والشهوية ، فإنها ملأى باللهو والمرح ، قال أوس (٩) :

كَانَ الشَّبَابُ يُلْهِينَا وَيُعْجِبُنَا فَمَا وَهَبْنَا وَلَا بَعْنَا بِأَرْبَاحٍ

١. لسان العرب ٤٦٣/٣ مادة ولد

٢. ابن سيده : المخصص ٣٠/١ ، ٣١ دار الكتب العلمية . بيروت د . ت

٣. ديوان أوس ص ١١ ، النجبية : الناقة الخفيفة السريعة ، الجودر : ولد البقرة الوحشية

٤. المخصص . السابق ٣٦/١

٥. شعر زهير ص ٥٣ ، الشوبوب ، الدفعة من المطر ، يحفش الأكَم : يكثر سيله ، وانظر : ٥٢/٢١ ، ٨٥/١٩ .

٦. ديوان الحطيئة ص ٢٣٢ .

٧. انظر شعر زهير ١٩/٣١ ، ٥٠/١٣

٨. الكفوي : الكليات : معجم في المصطلحات والفروق اللغوية ص ٦٩٦ إعداد د/عدنان درويش الرسالة ط ٢/ ١٩٩٨ م

٩. ديوان أوس ص ١٤ .

وباللهو والمرح تقترن صفات القوة ١٧٣/٤ عند كعب بن زهير ، ١٧٠/١٠ عند الحطيئة ؛ ولذلك كان انقضاؤها المحتوم باعثاً على الحزن ؛ لأن انتهاء الشباب يستدعي فواته وعدم عودته ٥٩/١ عند كعب ٩٢/٣١ عند الحطيئة ، وهذا زهير يأسى لتبدل حاله بعدما كبرت سنه :

وَقَالَ الْعَذَارَى إِنَّمَا أَنْتَ عَمَّنَا وَكَانَ الشَّبَابُ كَالْخَلِيطِ نَزَائِلُهُ
فَأَصْبَحْتُ مَا يَعْرِفُنْ إِلَّا خَلِيقَتِي وَلَا سَوَادَ الرَّأْسِ وَالشَّيْبُ شَامِلُهُ (١)

فهو يصف نفسه بالكبر مؤكداً ذلك بما غدت تتناديه العذارى به " العم " ، وهي حالة مفارقة لما كان عليه شبابه الذي صار كالصاحب المفقود ، ويقول كعب متمنياً عدم مفارقة الشباب :

لَيْتَ الشَّبَابَ حَلِيفٌ لَا يُزَالُنَا بَلْ لَيْتَهُ ارْتَدَّ مِنْهُ بَعْضُ مَا سَلَفَا (٢)

ولم تخرج الدلالات التي وردت فيها لفظة الشباب عند الشعراء الأربعة عما ألفه شعراء العربية قبلهم ، أو بعدهم ، فقد ارتكزت هذه الدلالة حول محور واحد هو القوة والحيوية ، ثم تفرعت منه الدلالات الأخرى التي تم استدعاؤها عن طريق علاقة التداعي ، خاصة عند الدخول في مرحلة الشيخوخة ، وذاك أمر طبيعي ؛ لأن مرحلة الشباب " نبع الفطرة ، وفيض النفس التي تذوب أسى لفوات أعذب أيام حياتها " (٣) .

ومما يرتبط بلفظة الشباب لفظة الفتى ومجموعها ، وهي أكثر دوراً من غيرها عند شعراء الصنعة ، ووردت في سياقات مختلفة كالمدح والثناء وما يرتبط بها من الدلالات كالكرم التي هي إحدى دلالات مادة فتى ، قال الجوهري : " والفتى : السخي الكريم " (٤) يقول أوس :

فَتَى لَا يَزَالُ الدَّهْرُ أَكْبَرُ هَمِّهِ فَكَأَنَّكَ أَسِيرٌ أَوْ مَعُونَةٌ غَارِمٍ (٥)

و لا يكون فك الأسير ، أو معونة الغارم إلا بالمال الدال على كرم غير محدود ، ويقول زهير :

نِعْمَ الْفَتَى الْمُرِيٌّ أَنْتَ إِذَا هُمْ حَضَرُوا لَدَى الْحُجَرَاتِ نَارَ الْمُوقِدِ (٦)

فهو فتى لا تخمد ناره للضيف ، أو للطارق ، ويقول الحطيئة :

فَتَى لَا يُضَامُ الدَّهْرُ مَا عَاشَ جَارُهُ وَلَيْسَ لِإِدْمَانِ الْقَرَى بِمُلُولِ (٧)

ومن الدلالات المرتبطة بمادة فتى في سياقات المدح والثناء : القوة والشجاعة ، وهما مظهران من مظاهر البطولة التي كان العربي القديم يتعشقها ويكبر من شأنها ؛ لبحثه الدائم عن الرمز والدليل أو القائد الذي يحميه ، ويعيش في كنفه ؛ ولذلك " كان ارتباط فكرة البطولة بالفتوة ، فكان الفتى عند

١. شعر زهير ص ٤٦ .

٢. ديوان كعب ص ٥٩ .

٣. د/ عبد الرحمن هيبه : الشباب والشيب في الشعر العربي ٦٣٦/٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب بالأسكندرية ١٩٨١م

٤. الصحاح للجوهري ١٩٥١/٥ - مادة فتى .

٥. ديوان أوس ص ١٢٥ .

٦. شعر زهير ص ٢٣٣ وانظر : ٢٢٩/١ ، ٢٤٤/١١ .

٧. ديوان الحطيئة ص ٤٠ ، وانظر : ٣١٠/١١ .

الجاهليين هو ذلك الفارس الشجاع الذي يعتد بنفسه ومؤهلاته " (١) يقول زهير في مدح سنان بن أبي حارثة وقومه الذين يهيجون الحرب ويوقدون بها بالسيوف والرماح (٢):

يَحْشُونَهَا بِالْمَشْرِفِيَّةِ وَالْقَتَا وَفَتِيَانِ صِدْقٍ لَا ضِعَافَ وَلَا نُكُلَ
وهذا المركب الإضافي " فتیان صدق " الدال على امتداح الفتوة عند الحطيئة في قوله مادحاً :
وَفَتِيَانِ صِدْقٍ مِنْ عَدِيٍّ عَلَيْهِمْ صَفَائِحُ بَصْرَى عُلِّقَتْ بِالْعَوَاتِقِ (٣)

حيث نجد هذا الوصف الدال على ما يتمتعون به من الشجاعة التي تجسدت في كونهم بعضاً من عديّ ، إلى جانب ما يحملون من هذه السيوف المصنوعة في بصرى وقد علقت في حمائلها •

و لا تتقف ألفاظ هذه المرحلة العمرية على الذكران وحدهم ، وإنما وجدنا لألفاظ الإناث حضوراً واضحاً عند شعراء الصنعة ، من ذلك كلمة آنسة في قول أوس بن حجر (٤):

وَقَدْ لَهَوْتُ بِمِثْلِ الرِّئْمِ آنِسَةٍ تُصْبِي الْحَلِيمَ عَرُوبٍ غَيْرِ مِخْلَاحٍ
فالآنسة هي الفتاة الطيبة النفس التي تأنس للحديث ، ومن هذه الألفاظ البكر في قول أوس أيضاً :
لَنَا صَرْخَةٌ ثُمَّ إِسْكَاتَةٌ كَمَا طَرَقَتْ بِنَفَاسٍ بِكْرٌ (٥)

فهو يفتخر بأن لقومه صرخة واهتياجاً يتبعه سكون في حالة شبيهة بالبكر عندما تعسر ولادتها ، فهي تصرخ ثم تسكت ، وقد خص البكر هنا ؛ لأن ولادتها أشد من ولادة الثيب •

ومن ألفاظ مرحلة الشباب كذلك كلمة العذارى التي تشير إلى الأبنكار من النساء (٦) يقول الحطيئة عن الناقة :

تَبَيَّتْ أَوَابِيهَا عَوَاكِفَ حَوْلِهِ عُكُوفَ الْعَذَارَى ابْتِزَّ عَنْهَا خُذُورُهَا (٧)
يشبه اجتماع الأوابي حول الفحل ، وانتظارها إياه باجتماع العذارى بعضهن إلى بعض وقد انتزع عنهن الخدر ، فراحت كل واحدة تنتستر بصاحبيتها حياءً •

أما مرحلة المشيب فقد وردت لها ألفاظ مثل الهرم الدالة على كبر السن في قول أوس :

كَعْهَدِكَ لَا عَهْدُ الشَّبَابِ يُضِلُّنِي وَلَا هَرِمٌ مِمَّنْ تَوَجَّهَ دَالِفٌ (٨)
ومنها أشيب ، والشيب ٢، ٥/١ عند أوس أيضاً ، ٤٦/٤ عند زهير ، ٤١/٣ ، ٥٩/١ ، ١٢٩/١ عند كعب بن زهير • ومن الألفاظ الدالة على المشيب كلمة قتير في قول الحطيئة :

١. د/مي يوسف خليف : العناصر القصصية في الشعر الجاهلي ص ٤٠ . دار الثقافة ١٩٨٨م

٢. شعر زهير ص ٣٧

٣. ديوان الحطيئة ص ٢٥١ ، صفائح بصرى هي السيوف المصنوعة في بصرى

٤. ديوان أوس ص ١٣ ، العروب : الضحوك المتحبة إلى زوجها ، مكلاح : عابسة

٥. السابق ص ٣١ ، وانظر ديوان الحطيئة ٨/١٣٤ •

٦. الصحاح ٢/٦٣٣ مادة عذر •

٧. ديوان الحطيئة ص ١٧٢ ، الأوابي : بنات المخاض من الإبل واحدها آبية ، وانظر شعر زهير ٣/٤٦ •

٨. ديوان أوس ص ٦٤ •

وَقَتَّعَنِي الْقَتِيرُ خِمَارَ شَيْبٍ وَوَدَّعَنِي الشَّابُّ وَرَقَّ عَظْمِي (١)

فهو يستخدم للدلالة على الهرم ألفاظاً منها: القتير، قال ابن فارس: "والشيب يسمى قتيراً تشبيهاً برعوس المسامير في البياض والإضاءة" (٢) ومن ألفاظ الشيب كذلك العجوز الدالة على كبر السن، إذ العجوز هي المرأة الشیخة ، وفي العجز ضعف، كما أن بالشيب ضعفاً، يقول أوس :

دَعِ الْعُجُوزِينَ لَا تَسْمَعَ لِقِيلِهِمَا وَاعْمِدْ إِلَى سَيِّدٍ فِي الْحَيِّ جَحَّاحٍ (٣)

فالعجوزين هنا الأب والأم ، ويقول الحطيئة في هجاء أمه :

جَزَاكَ اللَّهُ شَرًّا مِنْ عَجُوزٍ وَلَقَّاكَ الْعُقُوقَ مِنَ الْبَنِينَ (٤)

ويستخدم الشعراء العدد مميزاً بالسنين للدلالة على الهرم في مثل قول زهير :

كَأَنِّي وَقَدْ خَلَفْتُ تِسْعِينَ حِجَّةً خَلَفْتُ بِهَا عَنْ مُكَبِّي رِدَائِيَا (٥)

وهي التسعين التي فخر بها ابنه كعب في قوله :

أَنَا ابْنُ الَّذِي عَاشَ تِسْعِينَ حِجَّةً فَلَمْ يَخْزَ يَوْمًا فِي مَعَدٍّ وَلَمْ يُلَمَّ (٦)

وعلى هذا النحو وظف الشعراء الأربعة ألفاظ العمر بمراحلها الثلاثة في سياقات: الغزل المدح والفخر والرتاء والهجاء، كما وجدناهم يجمعون بين ألفاظ العمر الزمن . الحجة . عندما ربطها بعضهم بالعدد ليدل على الفترة الزمنية التي استغرقها الحدث عشرين حجة عند زهير عندما وقف على ديار المحبوبة ، وتسعين حجة لتدل على مرحلة الهرم .

كما لوحظ التفاوت بينهم في استخدام بعض المفردات الدالة على العمر؛ فلفظة أنسة لم ترد إلا عند أوس، ولفظة الشيخ لم ترد إلا عند الحطيئة، كما وردت لفظة العجوز عند أوس والحطيئة، في حين لم ترد عند زهير و كعب اللذين انفردا باستخدام لفظة الحجة، وانفرد زهير بكلمة الغلام ، ولعل هذا التفاوت مما يعلل بطبيعة التجربة ، وأثر السياق في النص .

ثالثاً : مفردات الألوان :

تمثل هذه المفردات واحداً من الحقول الدلالية التي اشتملت عليها التجربة الإبداعية عند شعراء الصنعة ، ولم يكن هذا الدافع وحده الذي حدا بالباحث إلى دراستها ، وإنما ثمة دافع آخر هو ما تتضمنه هذه المفردات من دلالات فنية يسهم في إنتاجها توظيف " مستخلصات أنساق معرفية متعددة مثل علم النفس والاجتماع والبلاغة والجمال واللغة والأنثروبولوجيا " (٧) .

١. ديوان الحطيئة ص ١٤٠ .

٢. مقاييس اللغة لابن فارس ٥٥/٥ .

٣. ديوان أوس ص ١٤ والجحاح : السيد الكريم .

٤. ديوان الحطيئة ص ٩٢ ، وانظر : ٢٥٦/٣ .

٥. شعر زهير ص ١٦٩ .

٦. ديوان كعب ص ٥٣ .

٧. محمد حافظ دياب : جماليات اللون في القصيدة العربية : مجلة فصول مج ٥ / ٢٤ / ص ٤١ . يناير ١٩٨٥ م .

وبالرغم من تداخل كل هذه الأنساق المعرفية ، فإن الربط بين اللون وما يمكن استشفافه من دلالات يُعدُّ أمرًا انطباعيًا بالدرجة الأولى ؛ لأنه " لا يمكن وضع قاعدة قاطعة بشأن القيمة الجمالية للترابط بوجه عام " (١) بين اللون والدلالة ، وذلك برغم كثرة الدراسات التي وجهت جل عنايتها إلى هذا الربط ، ولما كان الأمر على هذه الشاكلة ، فإنه مما يجدر بالباحث في هذا السياق أن يحدد ألفاظ الألوان وسياقاتها مع الوقوف على ما تنتجه هذه السياقات من دلالات .

اللون الأبيض :

كان هذا اللون أكثر الألوان تواترًا عند شعراء البحث ، وقد استخدموه في سياقات : المرأة والحرب والمدح ، أما سياق المرأة ، فقد جاء في موضعين اثنين : لأوس والحطيئة ، يقول أوس عن زينب وقد غيرها الوصل :

وَعَيَّرَهَا عَنْ وَصْلِهَا الشَّيْبُ إِنَّهُ شَفِيعٌ إِلَى بَيْضِ الْخُدُورِ مُدْرَبٌ (٢)

نلاحظ أن الشاعر في توظيفه للدوال اللونية قد جمع بين أمرين متناقضين دلالة : أولهما الشيب الذي يستدعي بياض شعر الرأس ، وببيض الخدور الذي يشير إلى الأوبار المكنونات في خدورهن ، ويدل وصفهن بالببيض على أمرين : أولهما صغر السن المقترن بالحياة وثانيهما التمتع وما يستدعيه من الصفاء والطهارة (٣) ، وكلها أوصاف جمالية أكدها الحطيئة في قوله :

مِنَ الْبَيْضِ كَالْغَزَلَانِ وَالْغُرِّ كَالْدُمَى حِسَانٌ عَلَيْنَهُنَّ الْمَعَاطِفُ وَالْأَزُرُّ (٤)

فقد وصف فيه المرأة من خلال الجمع بين الدوال اللونية الأصلية : البيض الدال على الطهارة والنقاء والنعمة ، والدوال اللونية المساعدة : الغر الذي يشير واحده إلى الغراء وهي المرأة الواسعة الجبهة ، والبيت يشبه فيه الشاعر المرأة البيضاء بالغزال ، ثم يعيد وصفها بالغراء ويشبها بالدمى والتشبيه الأول يستدعي إلى الذاكرة التفسير الميثولوجي /الأسطوري الذي يربط المرأة بالغزالة التي ترتبط بدورها بالشمس لغويًا (٥) كما ترتبطان ميثولوجيًا ، حيث لاحظ الدارسون أن " الشمس عُبدت في أمثالات أرضية لها مثل : المرأة والدرة والبيضة والنخلة والفرس والبقرة والغزال " (٦) والتشبيه الثاني للمرأة الغراء بالدمية يؤكد على هذه العلاقة الميثودينية بين المرأة واللون الأبيض ؛ لأن التماثل أو الدمى " تصاوير لربات قد عبدها الجاهليون " (٧) مما يعني أن المرأة قد كانت من القداسة بحيث تم تشبيهها بما يقدرسونه .

١. جبروم ستولنيتز : النقد الفني . ترجمة د/ فؤاد زكريا ص ٧٤ ط ٢/ ١٩٨١م الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٢. ديوان أوس ص ٥ .

٣. د/أحمد مختار عمر : اللغة واللون ص ١٨٥ . ط ٢/ ١٩٩٧م عالم الكتب . القاهرة .

٤. ديوان الحطيئة ص ١٠٥ .

٥. انظر : لسان العرب لابن منظور ٤٩٣/ ١١ مادة غزل .

٦. د/ إبراهيم محمد علي : اللون في الشعر العربي قبل الإسلام قراءة ميثولوجية ص ١٣٢ ط ١/ ٢٠٠١م جروس برس

٧. د/نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ص ١٠٧ / ١٩٧٦م الأقصى / عمّان

وأياً ما كان التفسير الذي يربط بين المرأة واللون الأبيض، فإن ثمة حقيقة واضحة كانت عند الجاهليين هي أن "البياض إحدى الصفتين العظيمتين لجمال المرأة المثالي في نظرهم" (١) والبياض صفة لونية خالصة، أما الصفة الثانية فكانت جسمية وهي السمنة، على أن ما يستفاد من بيت الحطيئة السابق أن جمعه بين اللون الأبيض والغرة تأكيد آخر لهذا الارتباط بين المرأة وهذا اللون وهو ما يستدعي أن يكون "سياق المرأة ألصق السياقات بالبياض؛ ذلك أن هذا اللون قد اكتسب . عرفياً . كثيراً من التعلق بأجواء الصفاء والإشراق والحب" (٢) وقد يطلق البياض على الرجل ، وعندئذ يرد به دلالات أخر كالوصف بالجود والكرم في قول زهير :

وَأَبْيَضَ فَيَاضٍ يَدَاهُ غَمَامَةٌ عَلَى مُعْتَقِيهِ مَا تُغِبُّ فَوَاضِلُهُ (٣)

فالبياض في البيت وصف دال على الشهرة بالكرم، وذلك ما تؤكد دوال البيت جميعها، وإذا كان البعض قد ذهب إلى ربط البياض في مثل هذا السياق بالقمر، وذلك في إطار التفسير الميثولوجي الذي يذهب إلى أن القمر يمثل دور الأب في الثالوث المقدس الذي عبده العرب، والثور يمثل البديل الأرضي للقمر " وهو شفيع العرب لاسترضاء القمر ، واستئزال المطر، فإن الممدوح الأبيض تمطر يده خيراً على الناس " (٤) بل هو خير لا ينقطع كما يشير إلى ذلك زهير، فإن مثل هذا التفسير الميثولوجي يقرر حقيقة استعمال اللون في العرف العربي القديم .

ومن الدلالات التي ينتجها البياض عندما يوصف به الرجال ، دلالة طهارة العرض ونقاؤه من الدنس ، وهي الدلالة التي يمكن استدعاؤها في بيت زهير السابق ، وكذلك في قول أوس بن حجر :

يُجَرِّدُ فِي السَّرْبَالِ أَبْيَضَ صَارِمًا مُبِينًا لِعَيْنِ النَّاظِرِ الْمُتَوَسِّمِ (٥)

فالشاعر يصف الممدوح بتجرده للأمور وانقطاعه إليها ، ونقاء العرض من الدنس ، ولعل في تنوع الدلالات المرتبطة بلون من الألوان ما يدل على أن الدوال اللونية تُعدُّ " رموزاً ومعاني ووظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز وتلك المعاني ؛ ليعيد تشكيل اللغة ، ويخلق لها ذاكرة جديدة حدسية تتمكن من استصفائها ، وتفجر أعماقها " (٦) .

والحق أن دلالات الألفاظ اللونية لا يقف عند حد ما سبق من الصفاء والطهارة والإشراق والحب والكرم ، وإنما يتعدى ذلك كله إلى إنتاج دلالات أخرى ترد في سياقات الحرب ، خاصة عندما يوصف به السيف أو الرمح ، وهو الوصف الذي احتفظت به الذاكرة العربية حتى صار علماً على السيف الذي يحذف في سياقات متعددة ويقوم الوصف اللوني مقامه يقول أوس بن حجر :

١. د/ محمد النويهي : الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتوقيمه ٦٢٢/٢ . الدار القومية للطباعة والنشر د ٠ ت

٢. د/ محمد عبد المطلب : قراءة ثانية في شعر امرئ القيس ص ٣٩ ط ١٩٩٦ م . لونجمان . القاهرة .

٣. ديوان زهير ص ٥٥ ، معتقيه : من يطلبون عطاءه ، ما تغب فواضله : لا تنقطع عطاياه

٤. اللون في الشعر الجاهلي : قراءة ميثولوجية . سابق . ص ١٥٠ ، ١٥١

٥. ديوان أوس بن حجر ص ١١٨ .

٦. د/ محمد حافظ دياب : جماليات اللون في القصيدة العربية . مجلة فصول . سابق . ص ٤٤ .

وَأَبْيَضَ هِنْدِيًّا كَأَنَّ غِرَارَهُ تَلَأُلُوْ بَرْقٍ فِي حَبِيٍّ تَكَلَّلَا (١)

فقد حذف الموصوف واكتفى بذكر الصفة لشهرته بها ، بل إنه جاء بوصف آخر هو هنديّ فهو منسوب إلى الهند لشهرتها بصناعة السيوف الصارمة ، ثم يصر الشاعر على توظيف اللون الأبيض الدال على الحدة والصرامة في السيف عندما يشبهه بلمعان السحاب المتراكم بعضه فوق بعض ، وذلك أدعى للمعانه وشروقه ، ومن ثم حدة السيف وصرامته •

و يستخدم كعب صيغة الجمع: البيض القواطع ١٦٣/٢، والحطيئة يستخدم الأبيض الماضي ٤٨/١٦، والأبيض المشرفي ١٤٥/١٥ ، وإذا كانت نسبة السيف إلى هذه الأماكن دالة على صرامته وحدته، فإن لوصفه بالأبيض دلالة ميثولوجية تربطه بالقمر الإله ذي اللون الأبيض الذي يقاتل قوى الشر والظلام، ويسعى للانتصار عليها من خلال بدائله الأرضية، ومن ثم نجد أنه " لا بد أن يمنح القمر بركته البيضاء لسيف الممدوح الأبيض، حتى يتحقق الانتصار الذي يعد في الوقت ذاته انتصاراً للقمر الإله " (٢)، كما شمل الوصف بالبياض الدروع، و يراد به آنئذٍ الدلالة على نقائها وصلابتها مع لمعانها ، وذلك ما نراه في قول أوس:

وَبَيَّضَاءَ زَغَفٍ نَثْلَةٍ سُلْمِيَّةٍ لَهَا رَفْرَفٌ فَوْقَ الْأَنَامِلِ مُرْسَلُ (٣)

فالبياض هنا دال على الصقل واللمعان الذي يستدعي معاني الحدة والقوة التي تزيد بها النسبة إلى نبي الله سليمان بن داود . عليهما السلام . سلمية قدسية ، قول زهير بن أبي سلمى :

عَلَيْهَا أَسْوَدٌ ضَارِيَاتٌ لِبُوسُهُمْ سَوَابِغٌ بَيْضٌ لَا تُخْرِقُهَا النَّبْلُ (٤)

فالوصف بالبياض دال على قوة هذه الدروع وصلابتها التي تحول دون خرقها من النبال ، ومن ثمة ، فإن من يرتديها لا بد أن يكون على القدر ذاته من القوة والصلابة ؛ لذا استحق من يلبسها الوصف بالأسود الضارية ، وقول كعب :

بَيْضٌ سَوَابِغٌ قَدْ شُكَّتْ لَهَا حَلَقٌ كَأَنَّهَا حَلَقُ الْقَعْفَاءِ مَجْدُولُ (٥)

ونلاحظ التخالف في التركيب الوصفي عند زهير وكعب، إذ بدأ زهير بالوصف الدال على طول ما يلبسه الأسود . قوم سنان بن أبي حارثة . وثنى باللون ، أما كعب فقد بدأ باللون ثم ثنى بالوصف الدال على طول هذه الدروع البيضاء •

١. ديوان أوس بن حجر ص ٨٤ ، الغرار : حد السيف ، الحبي : ما حبا من السحاب أي ارتفع •

٢. د/ إبراهيم محمد علي : اللون في الشعر العربي قبل الإسلام . سابق . ص ١٥٣

٣. ديوان أوس ص ٩٦ ، زغف : الدرع اللينة ، نثلة : واسعة مستقيضة •

٤. شعر زهير ص ٣٥ •

٥. ديوان كعب ص ٢١ ، القعفاء : شجرة ثمارها وأوراقها تبدو كحلل الدروع ، وانظر : ١٨٦/١ •

اللون الأسود :

هذا اللون هو لون الإعتام والظلام، وحيث الكثافة اللونية الحاجبة لما يمكن أن يكون وراءها، كما أنه نقيض البياض^(١) والإعتام الكثافة اللونية تستدعي أن يكون هذا اللون " أغمق الألوان، وهو في الحقيقة سلب اللون نفسه، الأسود هو لا المضادة لـ نعم الأبيض " (٢)؛ ولأن الأسود يشير إلى مثل هذه الدلالات، فربما كان " رمز الحزن والألم والموت " (٣) وذاك أمر تؤكد استخدامات شعراء الصنعة لهذا اللون، من ذلك ما نراه من تشبيه أوس أثر السيف بالآثر الذي يتركه الجراد الأسود على الأرض حين انحداره من سفح التلة إلى السهل ، يقول :

وَأَخْرَجَ مِنْهُ الْقَيْنُ أَثْرًا كَأَنَّهُ مَدْبٌ دَبًا سُودٍ سَرَى وَهُوَ مُسْهَلٌ (٤)

والأسود هو العظيم من الحيات ، بل هو أخبثها وأعظمها وأنكأها ، وهو أجراً الحيات ولا ينجو سليمة (٥) وهو الذي قال فيه كعب بن زهير :

هُوَ الْحَافِظُ الْوَسْنَانَ بِاللَّيْلِ مَيْتًا عَلَى أَنَّهُ حَيٌّ مِنَ النَّوْمِ مُثْقَلٌ

مِنَ الْأَسْوَدِ السَّارِي وَإِنْ كَانَ ثَائِرًا عَلَى حَدِّ نَابِيهِ السَّمَامِ الْمُثْمَلُ (٦)

فهو يرجع حفظ النائم من هذا الثعبان الثائر ذي السم المهلك إلى الله تعالى وحده ، وكأنما يشير بذلك إلى العداوة الشديدة من الثعابين والحيات السود للإنسان ، تلك العداوة التي دار حولها الكثير من الحكايات والأخبار " وأغلب ذلك الكثير رموز تضرب في صميم الموروث الجاهلي " (٧) وهي عداوة لا تقف عند الإنسان وحده ، وإنما تمتد لتشمل بني جنسها من الثعابين والأفاعي ؛ إذ " تزخر الحكايات بالحديث عن الأفاعي السوداء التي أرادت أن تقتك بالأفاعي البيضاء، وهي حكايات تنتهي غالباً بانتصار الحية البيضاء؛ لأنها رمز الخير، أو الإيمان ضد الحية السوداء التي هي رمز الشر والكفر " (٨) الذي اقترن بها بسبب شيوع علاقتها ببليس وطريقة دخوله الجنة وإغوائه آدم والتسبب في خروجه منها، وذلك في الموروثات السومرية والبابلية والعبرية التي تناقلها عرب الجاهلية .

ومن السياقات التي ورد فيها اللون الأسود ، وتمتد إلى الشر والهلاك بصلة سياقات الحرب التي توصف رماحها بالسواد والسمة دلالة على حدتها وصلابتها ، قال أوس :

١. ابن منظور : لسان العرب ٢٢٤/٣ ، مادة سود .

٢. د/ أحمد مختار عمر : اللغة واللون . سابق . ص ١٩٥ .

٣. السابق ص ١٨٦ .

٤. ديوان أوس ص ٩٥ ، الأثر : الفرند والجوهر ، الدبا : الجراد الأسود ، مدب : طريق زحفه .

٥. ابن منظور : لسان العرب ٢٢٦/٣ مادة : سود .

٦. ديوان كعب ص ٤٣ ، السمام : السَّم ، المثل : نعت للسم المجتمع

٧. د/ أحمد كمال زكي : دراسات في النقد الأدبي ص ١٦٤ . دار الأندلس ١٩٨٠ م . بيروت

٨. د/ ثناء أنس الوجود : رمز الأفعى في التراث العربي ص ١٢٠ . مكتبة الشباب القاهرة . ١٩٨٤ م .

وَدُو بَقَرٍ مِنْ صُنْعٍ يَثْرِبَ مَقْقَلٌ وَأَسْمَرَ دَانَاهُ الْهَلَالِيُّ يَعْتَرُ (١)
وقال الحطيئة (٢):

عَلَى كُلِّ مَحْبُوكٍ الْمَرَائِلِ سَاجٍ إِذَا أَشْرَعَتْ لِلْمَوْتِ خَطِيئَةُ سُمْرٍ
فقد قرن الحطيئة بين الخطيئة السمر ، وهي الرماح السمرء ، وإشراعها للموت ، وكأن الموت مقترن بإشراعها ، كما أن الحياة مقترنة بإشراعها ، وخاصة في جانب المنتصر إذ تتمخض الحرب عن النصر ، أو الهزيمة .

وإذا كانت السمرة " منزلة بين السواد والبياض . مع أن العرف يقرنها عادة بالسواد . يكون ذلك في ألوان الناس والإبل " (٣) ، وكان وصفها للرمح دالا على الصلابة والحدة والقوة فإنها إذا أريدت بها الإبل ، فإنها تدل آنذ على الصلابة والقوة ، قال الحطيئة :

إِلَى عَجَزٍ كَالْبَابِ شُدَّ رِتَاجُهُ وَمُسْتَتَلِعٍ بِالْكَوْرِ فِي حُبِّكَ سُمْرٍ (٤)
فالحُبُّكَ السمر هي طرائق البعير ، الذي إذا أسن اسمارَ عقبه ، وذلك أدعى لصلابته .

وتم دلالات أخرى يجيء فيها هذا اللون عند زهير مثل الإشارة إلى الشباب ، وخاصة عندما يوصف الرأس بالسواد ٤/٤٦ ، وبقوائم الناقة ٧/٢٣٨ ، وكذلك بالأمة الغليظة الدالة على المدخول النسب ١٩/٢٢١ ، وبالتيس الأسود تصغيراً من شأن المهجو ٤/١٦٣ عند كعب ، وبالعرق السائل من أباط الإبل ١٧/١٥٧ عند الحطيئة .

اللون الأصفر :

ورد هذا اللون عند الشعراء الأربعة في دلالات مختلفة منها ما ورد في وصف أدوات الحرب كالذي نجده عند أوس بن حجر من وصف القوس في قوله (٥):

وَصَفَرَاءَ مِنْ نَبْعٍ كَأَنَّ نَذِيرَهَا إِذَا لَمْ تُخَفِّضْهُ عَنِ الْوَحْشِ أَفْكَلُ
تَعْلَمُهَا فِي غِيلِهَا وَهِيَ حَظْوَةٌ بِوَادٍ بِهِ نَبْعٌ طَوَالٌ وَحِثْلٌ

فقد صُنِعت هذه القوس من شجر النبع اللين الذي تصنع القسي منه ، وقد تعهد الصانع عودها منذ الصغر حتى اشتد العود واتخذ منه القوس ، وقول كعب بن زهير (٦) :

وَصَفَرَاءَ شَكَّتْهَا الْأَسِرَّةُ عُوْدَهَا عَلَى الطَّلِّ وَالْأَنْدَاءِ أَحْمَرُ كَاتِمٌ

فالقوس ذات الأسرة . شكتها الأسرة . أجود عوداً من غيرها ؛ ولذلك وصفها الشاعر بأنها كاتم يريد أنها من الصلابة بحيث لا تتشقق ولا تتصدع .

١. ديوان أوس ص ٣٦ ، الهلالي : الذي يقوم الرمح ، يعتز : يضطرب .

٢. ديوان الحطيئة ص ١٠٨ ، المحبوك : الشديد الفتل ، المراكل : المراد موضع عقب الفارس .

٣. د/ عبد الحميد إبراهيم : قاموس الألوان عند العرب ص ١٢٣ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م

٤. ديوان الحطيئة برواية ابن حبيب شرح السكري ص ٢٢٦ ، المستتلع : السنام المتقدم ، الكور : الرجل .

٥. ديوان أوس ص ٩٦ ، ٩٧ نذيرها : صوتها ، حظوة : قضيب يثبت في أصل الشجرة ، الغيل والنبع والحثيل أشجار

٦. ديوان كعب ص ١٠٤ الأسرة : الخطوط ، شكتها : دخلتها .

وربما كان ربط القوس بالصفرة ، وارتباط هذا الأخير بالشمس للتوحد اللوني بينهما دالا على قدسيته ، وقدسية ما يتصف به ، خاصة إذا كانت الشمس تمثل الإلهة الأم التي تأخذ على عاتقها قتال قوى الشر والظلام الذي ينفشع بمجرد ظهور أشعتها الصفراء ؛ ولذلك كانت " القوس . الصفراء . بديلاً أرضياً مقدساً للشمس " (١) تتخذ منه أداة لمحاربة قوى الشر والظلام ، وربما ارتبطت بهذا اللون دلالة أخرى ، ذلك أنه إذا كان " داكنًا ، فهو يستخدم للتعبير عن الجبن والانحطاط والضعف والاضمحلال والغيرة والغش والخداع والمرض " (٢) وهي الدلالات التي تقترب من حقول الحرب والقتال ، خاصة الشحوب والضعف والمرض .

و لارتباط هذا اللون بالتغير والتحول من حال إلى أخرى ، فإننا نجد زهيرًا يوظفه في وصف الماء وقد تغير لونه لما وقع فيه من الجراد وريش الحمام وغير ذلك في قوله :

وَحَالِي الْجَبَا أَوْرَدَتْهُ الْقَوْمُ فَاسْتَقَوْا بِسُفْرَتِهِمْ مِنْ آجِنِ الْمَاءِ أَصْفَرًا (٣)

فقد خلا هذا الحوض من الأنيس ، ولم تعد السباع أو الوحوش تصل إليه ، ومن ثمة لم يكن فيه إلا هذه الأشياء أخذت تساقط فيه ، وتعمل على تغير لونه وطعمه ورائحته / آجن .

ثم سياق آخر يستخدم في اللون الأصفر ، وهو سياق المرأة خاصة عند التغزل بها وبطبيب رائحتها ، قال كعب بن زهير :

صَفْرَاءُ أَنْسَهُ الْحَدِيثَ بِمِثْلِهَا يَشْفِي غَلِيلَ فُوَادِهِ الْمُلْهُوفُ (٤)

وقال الحطيئة :

لَقَدْ أَغَادِي بِهَا صَفْرَاءُ أَنْسَهُ لَا تَأْتَلِي دُونَ مَعْرُوفٍ بِأَقْسَامِ خَوْدًا لِعُوبًا لَهَا رِيًّا وَرَائِحَةً تَشْفِي فُوَادَ رَذِيٍّ الْجِسْمِ مِسْقَامِ (٥)

فنحن نلمح هذا الإلحاح على الوصف بالصفرة . من المدركات البصرية . الدالة على طيب الرائحة وذلك ما يدرك بالحاسة الشمية ، مما يعني أن الشاعر قد جمع في هذه المرأة بين الجمال الشكلي والنفسي تغدو الصفرة فيهما آية من آيات الحسن فالجارية الحسنة تتلون بلون الشمس . يلاحظ العلاقة بين المرأة والشمس . تكون في الضحى بيضاء ، وفي العشي صفراء ومن ثمة تضرب الصفرة في الحسن خاصة مع طول المكث في الكنّ والتضخم بالطيب (٦) الذي ربما " كان السبب في تلك الصفرة التي وصف الشعراء بها الحسان " (٧) .

١. اللون في الشعر العربي قبل الإسلام . سابق . ص ١١١

٢. شكري عبد الوهاب : الإضاءة المسرحية ص ١٢٧ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م

٣. شعر زهير ص ٢٤٠ ، الجبا : الحوض أو ما حول البئر من التراب

٤. ديوان كعب بن زهير ص ٨٥

٥. ديوان الحطيئة ص ١١١

٦. ابن عبد ربه : العقد الفريد ١٢٤/٦ ، ١٢٥ . بتصرف . ط ١/١٩٩٦م دار إحياء التراث العربي

٧. د/ أحمد الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي ص ١١٩ ط ٢/١٩٧٢م دار نهضة مصر

اللون الأحمر

وإذا كان للون الأصفر حضور واضح في الشعر الجاهلي بسبب سيطرته الواضحة على البيئة الطبيعية: الشمس والصحراء وهما يحيطان به من كل جانب، فإن للون الأحمر حضوراً واضحاً أيضاً بحيث لا يكاد يقل عن حضور اللون الأصفر، وذلك بسبب ارتباط الحمرة بلون الدم الذي كان يمثل اللغة الطاغية على طبيعة العلاقة بين القبائل العربية؛ وذلك بسبب كثرة الحروب، وتعدد دوافعها فيما بينهم؛ ولذلك فإن نظامه الفيزيقي يتجه " نحو الهجوم والغزو ، وهو في التراث مرتبط دائماً بالمزاج القوي ، وبالشجاعة والثأر " (١) وتلك كلها مفردات الحياة الجاهلية والعربية القديمة التي جاء شعرها معبراً عنها كأصدق ما يكون التعبير، فهذا أوس بن حجر يشبه اضطرام النار في نخيل الأعداء وزروعهم بناصية الحصان الأشقر فيقول :

حَتَّى يُلَفَّ نَخِيلُهُمْ وَزُرُوعُهُمْ لَهَبٌ كَنَاصِيَةِ الْحِصَانِ الْأَشْقَرِ (٢)

فالأشقر هو الأحمر من الدواب وتوظيفه هنا مع مجموعة الألفاظ اللونية الأخرى من شأنه أن يجسد الصورة التي يريد الشاعر أن يرسمها، ذلك أن اللهب الأحمر سوف يحيط أولاً بالنخيل التي تستدعي ثمارها لون الحمرة، والزرع مع تنوع ألوانها يتحول لون النار الأحمر إلى الشقرة نتيجة اختلاط الألوان، والشقرة في النار تدل على حدتها وشدتها • ولأن هذا اللون " يرتبط بالعنف والاستفزاز والإثارة " (٣) فقد وظفه كعب في مدحه الأنصار في قوله :

وَالنَّاطِرِينَ بِأَعْيُنٍ مُّحَمَّرَةٍ كَالْجَمْرِ غَيْرِ كَلِيلَةِ الْإِبْصَارِ (٤)

ووصف العين بالحمرة هنا دال على الغضب والغيظ واشتهاء القتال ولقاء الأعداء ، ولما كان احمرار العينين يشير في بعض دلالاته إلى ما يمكن أن يصيب العين من القذى والأتربة وغيرها مما يساعد على تقليل القدرة الإبصارية ، فقد وجدنا الشاعر ينفي عن العينين الكلال ، بل إن العينين من قوة الإبصار بحيث جاء تشبيهها بالجمر •

والى جانب ذلك استخدموه في سياقات دالة على الضعف عند ربطه بحواصل القطا: حمر حواصله ٦٠/١٧ عند كعب، وحمر الحواصل ١٣٦/١٥ عند الحطيئة، وربما دل اقتران الأحمر بالنهار على قرب نهايته، و دخول الليل عند زهير: احمرّ النهار وأدبرا ٢٤٢/١٥ •

اللون الأزرق :

لم يرد هذا اللون عند أوس بن حجر ، في حين ورد عند الشعراء الثلاثة الآخرين ، وذلك في دالتين ، تشير إحداهما إلى صفاء الماء وطهارته في قول زهير :

١. اللغة واللون د/ أحمد مختار . سابق . ص ١٨٤

٢. ديوان أوس ص ٤٨

٣. الإضاءة المسرحية . سابق . ص ١٢٦

٤. ديوان كعب ص ٣٣

فَلَمَّا وَرَدَنَ الْمَاءَ زُرْقًا جَمَامَهُ وَضَعَنَ عِصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ (١)

فالزرقة هنا دليل صفاء الماء ، وهي تذكر بلون ماء البحر ، وكذا لون السماء التي يراد من زرقتها الوصف بالصفاء ، وهذا المركب اللغوي " زرق الجمام " نجده عند الحطيئة ١٤٥/١٥ في الدلالة عينها وهي صفاء الماء ونقاؤه .

أما الدلالة الثانية التي ورد عليها اللون الأزرق عند هؤلاء الشعراء ، فهي دلالة الغضب خاصة عندما يرتبط هذا اللون بالعيون ، قال كعب بن زهير :

مُفْعِيَاتٍ إِذَا عَلَوْنَ يَفَاعًا زَرَقَاتٍ عُيُونُهَا لِتُغَيِّرَا (٢)

فقد تحول لون عيون هذه الكلاب إلى الزرقة من شدة غضبها عندما تحديق في الصيد ، ولأجل ذلك فإن اللون الأزرق " يكاد يرتبط بطبيعة العنف وما يتصل بها من معارك في الصيد ، أو في الحرب ، وربما كان مرجع هذا الارتباط تصور عام لدى العرب أن زرقة العيون تدل على العداوة الشديدة ؛ لما كان بينهم وبين الروم من عداوات وإحن " (٣) .

اللون الأخضر :

ورد هذا اللون عند أوس بن حجر ، وزهير بن أبي سلمى ، وأما السياقات التي ورد فيها ، فهي سياق الخصب والنماء والدلالة على سعة العيش عند أوس بن حجر في قوله :

تَنَاهَقُونَ إِذَا اخْضَرَّتْ نِعَالُكُمْ وَفِي الْحَفِيزَةِ أَبْرَامٌ مَضَاجِيرُ (٤)

وخضرة النعال ترجع إلى وطئهم العشب (٥) ، وذلك ما يستدعي وفرته ونماءه ، ولذلك كان استعمال لون الخضرة دالاً على التجدد والنمو ؛ لأنه لون الطبيعة الخصبة (٦) ، كما ورد عند زهير دالاً على هذه المعاني في قوله :

فَقَالَ : شِيَاهَ رَاتِعَاتٍ بِقَفْرَةٍ بِمُسْتَأْسِدِ الْقُرَيَّانِ حُوٌّ مَسَائِلُهُ
ثَلَاثُ كَأَفْوَاسِ السَّرَاءِ وَمِسْحَلٌ قَدْ اخْضَرَ مِنْ لُسِّ الْغَمِيرِ جَحَافِلُهُ (٧)

نلاحظ سيطرة مفردات الخضرة على هذين البيتين من مثل المستأسد وهو النبات الطويل القوي المنسوب إلى هذا المكان : القرين الذي اشتدت خضرة مائه / حُوٌّ مسائله ، ثم نجد السراء وهو الشجر الذي تتخذ منه القسي ، وكل هذه المفردات دالة على وصف الممدوح بالخصب والنعمة واليسر ، لأنه يرمى ما اخضر من النبات .

١. شعر زهير ص ١٣ ، والجمام هو ما اجتمع من الماء

٢. ديوان كعب ص ١١٤

٣. قراءة ثانية في شعر امرئ القيس . سابق . ص ٤٨ ، ٤٩ نقلاً عن : مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح

٤. ديوان أوس ص ٤٥ ، الأبرام : جمع برم وهو الذي لا يدخل مع القوم في الميسر .

٥. المعاني الكبير لابن قتيبة . سابق . ٨٩٥/٢

٦. اللغة واللون . سابق . ص ١٨٥ .

٧. شعر زهير ص ٥٠ .

والى جانب هذه الدوال اللونية نجد هناك مجموعات مختلفة من الألفاظ الثانوية للألوان غير تلك التي ذكرت منها : الأصهب وهو في ما يخالط بياضه حمرة ١٤/٤ عند أوس ، ٢٠٨/١٤ ، ٢١٤/١٧ ، ٢٩١/٣ عند زهير ، ومنها : الكميت وهو لون يجمع بين الحمرة والسمرة ، وهو من أسماء الخمر كذلك ٦٤/١٣ عند أوس ، ٢١٤/٧ عند زهير ، ٢١٩/٩ عند الحطيئة ، ومنها : الأطحل وهو لن بين الغبرة والبياض ٩٠/٤٠ عند أوس ، ٩١/١٦ عند زهير ، ومنها : الأطلس وهو لون فيه غبرة إلى سواد ١١٥/٤ عند أوس ، ٤١/١٤ عند كعب ، ١٢٣/٢ عند الحطيئة ، ومنها الجون وهو من الأضداد إذ يجمع بين اللون الأبيض والأسود ٨٢/١٤ ، ١٥٤/٦ ، ١٨٠/٩ عند زهير ، ٧٤/٢٢ ، ١١٤/٣٧ ، ١٧٠/١٧ عند كعب ، ١٥٢/٤ ، ٢١٨/٦ ، ٢٣٢/٦ عند الحطيئة ، ومنها كذلك : الأسحم وهو في لون الغراب ١٥٤/٦ عند زهير .

رابعاً : مفردات الحيوان والطير :

برزت عند الشعراء الأربعة مجموعة من الحيوانات والطيور التي تؤكد على أنها كانت تشغل حيزاً كبيراً في حياة العرب القدامى ؛ بسبب بيئة الصحراء المترامية الأطراف ، وقد دل هذا الحيز الكبير على الصلة الوثقى بينهم وهذه الحيوانات ، وهي صلة أكدت على أنها " لا تُقدَّر بثمن ؛ لأن فيها حياتهم يأكلون لحومها ، ويشربون ألبانها ، ويتخذون من أشعارها وأصوافها وأوبارها ملابسهم وخيامهم ، وكانت الإبل والخيول فوق هذا وسيلة الانتقال والمواصلات في هذه الصحراء الواسعة الأرجاء ذات السبل الملتوية والطرق المجهولة المهجورة " (١) .

ولم تكن الناقة و لا الخيل وحدهما اللذين لا يُقدَّران بثمن عند العربي القديم ؛ فقد وجدت حيوانات أخرى لم تكن لتقل أهمية عنهما ، ومنها: البقر والنعام والغزلان ، والبعض الآخر شكل حضوراً وأثراً ليس فقط كتوظيف مباشر في الصورة الشعرية ، وإنما قد كانت له . كما لغيره دلالات رمزية أملاها السياق الذي ترد فيه ، ومن هذه الحيوانات الذئب والثور والبقر الوحشي والأسد ، وإلى جانب هذه الحيوانات وجدنا طيوراً من مثل القطاة والغراب والنسر ، وأيضاً بعض الزواحف كالحية .

١. الناقة :

مثلت الناقة مفردة من أكثر المفردات الحيوانية شيوعاً في الشعر العربي القديم ، ذلك الشعر الذي لا تكاد تخلو واحدة من قصائده من حديث عن الناقة ، وهي المكانة عينها التي تسنمتها الناقة في الحياة العربية القديمة ، ويبدو أنها مكانة تستند في شرعيتها إلى بقايا عقيدة قديمة مثلت فيها الناقة واحداً من المعبودات عند العرب في دياناتهم القديمة (٢) كما عُبدت بعض الحيوانات الأخرى ، وكذا بعض الطيور .

١. د/ علي الجندي : شعر الحرب في العصر الجاهلي ١٠/١ . الأنجلو المصرية ١٩٥٨ م .

٢. د/ علي البطل : الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري ص ١٢٢ د .

وقد ارتكز الحديث عن الناقة في الشعر القديم عامة ، وعند شعراء البحث خاصة حول محورين هما : القوة والسرعة اللذين يعدان وجهين لعملة واحدة هي الناقة التي كانت الوسيلة الأساسية في تنقل الشاعر من مكان إلى آخر في دروب الصحراء ومتاهاتها ، وهي رحلات حقيقية يشترك فيها العرب جميعاً ، وثم رحلة خاصة يقوم بها الشعراء ، وهي رحلة الهرب من الهموم والآلام التي دائماً ما تترتب على هجر المحبوبة ، وفراقها موطن الحب الذي ترعرع في هذا المكان أو ذاك ؛ ولذا كان على الشاعر أحد أمرين فهو إما أن يركب ناقته ويسرع بها حول رحل المحبوبة مقتفياً خطاه ، وإما أن يُسلم بما حدث ويجرع الهموم أو يفر منها متخذاً من الناقة وسيلة الهرب ، وذاك ما غلب على استخدامات الناقة في الشعر الجاهلي ، يقول أوس :

وَلَقَدْ أَرَوُغُ عَلَى الْخَلِيلِ إِذَا خَانَ الْخَلِيلُ الْوَصْلَ أَوْ كَذَبَا
بِجُلَالَةٍ سَرَحِ النَّجَاءِ إِذَا أَلَّ الْجَفَافُ حَوْلَهَا اضْطَرَبَا (١)

فهذه الناقة الضخمة/ جلالة يتخذ من سرعتها/ سرح النجاء وسيلة للانصراف عن صديقه إذا ما خان صديقه الوصل، أو كذب في صداقته، ويقول الحطيئة :

وَصَرِيمَةٌ بَعْدَ الْخِلَاجِ قَطَعَتْهَا بِالْحَزْمِ أَوْ جَعَلَتْ رَحَاهُ تَدُورُ
بِجُلَالَةٍ سُرْحِ النَّجَاءِ كَأَنَّهَا بَعْدَ الْكَلَالَةِ بِالرِّدَافِ عَسِيرُ (٢)

يقول إنها ناقة قوية براكبها وبرديفه فهي تعسر بذنبها لقوتها ونشاطها وسرعتها خاصة بعد الإفاقة من الكلال ، ويقول كعب بن زهير :

دَعَهَا وَسَلَّ طِلَابَهَا بِجُلَالَةٍ إِذْ حَانَ مِنْكَ تَرْحُلٌ وَخُفُوفُ (٣)

فيمثل هذه الناقة الضخمة القوية تكون تمضية الهموم، ويكون نسيان الآلام أو محاولته؛ لأن مثل هذه الناقة هي القادرة على السير الدائب في دروب الصحراء؛ بُعْدًا عن مواطن الألم والهموم التي يحاول الشاعر أن يدعها ويتسلى عن طلابها بهذه الناقة، ولعل الشعر العربي قد عرف هذا المركب الفعلي في صدر البيت الأخير: دعها، أو دع ذا، أو عدّ، وهي المركبات الفعلية التي كان الشعراء يستخدمونها عند الفراغ من وصف الناقة للتخلص من غرض إلى آخر (٤) وكأنما يأمر نفسه بترك وصف الناقة ليخلص لغرضه الرئيس، ولكننا هنا أمام بدء الحديث عن وصف الناقة وليس الفراغ منه، وهو ما نراه كذلك في قول أوس (٥) :

فَدَعَهَا وَسَلَّ الْهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ عَلَيْهَا مِنَ الْحَوْلِ الَّذِي قَدْ مَضَى كَثُرُ

١. ديوان أوس ص ٢٠١ أروغ عليه : أنصرف عنه ، الجفاف : جمع جفف وهو ما اطمأن من الأرض

٢. ديوان الحطيئة ص ١٤٤ الصريمة : العزيمة وقطع الأمر ، الخلاج : الشد ، العسير : الصعبة لم تُرض

٣. ديوان كعب ص ٨٥ ، الخفوف : الإسراع في الذهاب أو الرجوع .

٤. ابن رشيق : العمدة . سابق . ٢٣٩/١ .

٥. ديوان أوس ص ٣٨ ، الكثر : السنام العظيم يشبه القبة .

فالجسرة هي الناقة القوية الجسور يستخدمها الشاعر ؛ ليسلي همومه ، ويقول زهير :
دَعَهَا وَسَلَّ الَهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ تَجُوءُ نَجَاءَ الْأَخْدَرِيِّ الْمُفْرِدِ (١)

ويستخدم الحطيئة الفعل عَدَّ الذي يبدو وكأنه معكوس دَع في الأبيات السابقة فيقول :
فَعَدَّ طِلَابَ الْحَيِّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ تَخِيلُ فِي جَذْلِ الزَّمَامِ ذُمُولِ (٢)

وبعد هذه الأبيات يأخذ الشعراء في وصف الناقة بالقوة والضخامة ، إلى جانب الصفات : جلالة جسرة ، فهي عيرانة ، مأخوذة من عير الوحش ١٨/٢٦ عند أوس ، ٢٠/٢٠ عند كعب ، ٢٣١/٤ عند الحطيئة ، ومع الصلابة فيها شدة عذافة ٢٠٦/٧ ، ٢١٣/٤ عند زهير ، ١٩/١٤ ، ٦٨/٢٣ ، ٧٣/٧ عند كعب ، ٣٧/٦ ، ١٥٦/١٤ ، ٢٣٢/٥ عند الحطيئة ، والصلابة والشدة تستدعيان أن تكون وثيقة الخلق ؛ ولذا فهي أمون ٦٤/١٢ عند أوس ، ٧٣/٦ ، ١٣٣/٦ عند كعب ، والصلابة والشدة والقوة ووثاقة الخلق تستدعي كلها أن تكون الناقة عالية ، فهي علاة ١٤/١٥ عند أوس ، ومع العلو نجد الطول ، ومن دواله : حرجوج التي تشير إلى الطول مع الجسامة ٩٥/٧ وشمردلة طويلة ٢١٣/٦ عند الحطيئة ، ومما يلاحظ على كل هذه الأوصاف أنها كلمات تنسم بالطول المفرط الذي يصعب العثور على جذره اللغوي الذي ينتسب إليه مما يسمها بشيء من الغرابة ، وهي " السمة الغالبة على أشعارهم التي وصفوا بها الناقة هي الكلمات الغريبة والتي لا بد من الرجوع إلى المعاجم اللغوية لفهم معانيها " (٣) ، وبالرغم مما يمكن أن يشعر به هذا الطول من الغرابة ، فإنه طول دال ؛ لأنه يتناسب وطول الناقة وضخامتها .

و يكثر وصفها بالفتوة / قُلُوص ٨٠/٧ عند زهير ، ٤٢/٣٧ ، ٧٣/٥ ، ١٢ ، ١٨٠/١٨ عند كعب ، ٢٣٥/١٢ ، ٢٤٦/٢ ، ٢٨١/١٠ عند الحطيئة ، وكل هذه الصفات يستدعي تشبيه الناقة بالجمال / جمالية ، وهو ما نجدها في قول أوس :

جَمَالِيَّةٌ لِلرَّحْلِ فِيهَا مُقَدَّمٌ أُمُونٌ وَمُلْقَى لِلزَّمِيلِ وَرَادِفٌ (٤)

وقول زهير :

جَمَالِيَّةٌ لَمْ يُبْقِ سَيْرِي وَرَحَلَتِي عَلَى ظَهْرَهَا مِنْ نِيَّهَا غَيْرَ مَحْفَدٍ (٥)

وقول الحطيئة مشبهاً عظم خلقها وشدته بخلق المصاعيب وهي الفحول من الإبل :

سَدَّ الْفَنَاءَ بِمِصْبَاحٍ مُجَالِحَةٍ شَيْحَانَةٍ خُلِقَتْ خُلُقَ الْمَصَاعِبِ (٦)

١. شعر زهير ص ٢٣٠ ، وانظر ٢٥٥/١

٢. ديوان الحطيئة ص ٣٦ ، الذميل : ضرب من السير

٣. د/ علي أحمد الخطيب : فن الوصف في الشعر الجاهلي ص ١٤٣ الدار المصرية اللبنانية ط ٢٠٠٤

٤. ديوان أوس ص ٦٥ ، الأمون : الموثقة الخلق ، الزميل : الرديف على البعير ، وانظر : ٦٤/١٠

١. شعر زهير ص ١٧٨ ، المحفد : أصل السنام .

٦. ديوان الحطيئة ص ٢٢٢ .

إن وصف الناقة بالجمالية في البيتين الأولين وتشبيهها في صلابتها وشدتها ووثاقة خلقها بالفحول المصاعيب في البيت الثالث ليستدعي إلى الذهن العلاقة القائمة بين المرأة والناقة ، فقد كانتا من المعبودات العربية القديمة ، وقد ذهبت بعض الدراسات الأسطورية للشعر العربي القديم إلى جعل العلاقة بين الناقة والمرأة علاقة طردية ، إذ كلما كانت الناقة عالية طويلة ضخمة ، كانت المرأة كذلك ؛ إذ مال الشعراء إلى التهويل في أوصافها تلك ، ولعلمهم بذلك كانوا يستدعون صفة الخصوبة في المرأة ، ويرونها مقترنة بهذه الصفات (١) ، بيد أن الملاحظ على موضوع الناقة في الشعر القديم شيوع وصفها بالعقم (٢) من مظاهر ذلك تشبيهها الشائع بالجمال الذكر ، أو الفحول من الإبل . كما في الأبيات الثلاثة السابقة . وهذا الوصف مرتبط بطبيعة البيئة العربية ، وما يسودها من الفقر والجذب و التنقل والترحال ، وذاك أمر يحتاج إلى وسيلة نقل تناسب هذه الطبيعة القاسية ، فكانت الناقة التي تحمل صفات الذكورة ، ولعل في ظاهرة وأد البنات التي حكاها القرآن الكريم ما يؤكد على تغليب العرب للذكورة على الأنوثة (٣) .

وإذا كانت الصفات السابقة تدور في فلك وصف الناقة بالقوة لمناسبة البيئة الطبيعية وظروف الحياة فيها ، فإن ثمة صفات أخرى تتعلق بوصف الناقة بالسرعة ، وهي صفات من الكثرة بحيث تلفت النظر إلى أهمية الحديث عنها ، منها كلمة ناجية في قول أوس :

وَقَدْ تُلَاقِي بِي الْحَاجَاتِ نَاجِيَةً وَجَنَاءَ لَاحِقَةِ الرَّجُلَيْنِ عَيْسُورُ (٤)

فهو يلح على وصف الناقة بالسرعة من خلال الوصف الأول / ناجية الذي يستدعي معاني السرعة والنجاء ، ثم يصفها بالسرعة من خلال تلاحق رجلها وكأنها لم تروض فلا يقدر عليها ومن ثم فهي سريعة ، ثم لا ينسى الوصف بالقوة من خلال الضخامة التي تبدو في وجنتيها ، والشاعر بمثل هذه الأوصاف وغيرها في هذا الموضع وفي مواضع أخرى من شعره يصل بالناقة إلى مرحلة كبيرة من التصوير المادي ، أو المعنوي الذي يحيل وجودها إلى " وجود طقسيٍّ سامٍ على الواقع سموًا باهرًا (٥) ، وذاك ما نلمحه في البيتين التاليين :

تُسَاقِطُ الْمَشْيَ أَفْنَانًا إِذَا غَضِبَتْ إِذَا أَلَحَّتْ عَلَى رُكْبَانِهَا الْكُورُ
حَرَفٌ أَخُوهَا أَبُوهَا مِنْ مُهَجَّةٍ وَعَمَّهَا خَالُهَا وَجَنَاءٌ مُنْشِيرُ (٦)

فهي ناقة تأتي من المشي أنواعًا مختلفة ، وهي تغضب وتلح على ركبانها في صلابة شديدة اقتربت بها من مشابهة حرف الجبل في شدته وصلابته ، فضلاً عن علوه وارتفاعه ، ثم يأتي الشاعر بما يدل

١.د/ علي البطل : الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري . سابق . ص ٨١

٢.د/ نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي . سابق . ص ٧٣

٣. انظر الآيتين ١٥١ من سورة الأنعام ، ٣١ من سورة الإسراء ، والآيتين : ٨ ، ٩ من سورة التكوين

٤. ديوان أوس ص ٤٠ ، الوجناء : الناقة الشديدة ، ومثلها العيسور التي لم تروض .

٥.د/ كمال أبو ديب : الرؤى المقتعة ص ٣٠٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣-٦م

٦. ديوان أوس ص ٤١ ، وانظر شرح الأزهري للبيت الثاني في هامش الصفحة عينها .

على الخصوبة الكبيرة لها ، فهي تحمل من أبيها وتحمل أيضاً من أبنائها ، وينتهي الشاعر بيته بما يدل على سرعتها وطيشها في قوله : مثشير (١) .

وهذا الوصف بالسرعة نجده عند زهير من خلال كلمة ناجية ٢٤١/١٣ ، ٢٤٦/١ ، وعند كعب بن زهير نجد الدالة عينها في ٩١/١٢ ، ١٣٣/٥ ، ١٦٥/١٢ ، وعند الحطيئة في ١٤٤/٩ ، ومن ألفاظ السرعة كذلك نجد النجبية التي تجمع دلالتها بين الخفة والسرعة عند أوس ١١/٩ ، وعند كعب ١٨٤/٤ ، ونجد عند الحطيئة : العيئلة التي تشير إلى الدلالة عينها في ١٨٤/٣ وعنده كذلك كلمة ذعلبة سريعة ١٨٦/٤ ، وضمول ١٦٨/٦ .

أشرت من قبل إلى أن ما تتمتع به الناقة من الصفات الكثيرة المتنوعة يحيل وجودها إلى الوجود الطقسي الذي لا يقف عند حد رصد ظاهرة الناقة ، وإنما ينحرف بها انحرافات متوالية تجعل القارئ مدرّكاً تمام الإدراك " : أن فكرة الناقة من أكثر الأفكار تنوعاً ، فالناقة منبت كل ما أهم وأقلق وأحزن الشاعر الجاهلي ، أو هي التي تخلق الأفكار التي ترفع الإنسان عن رتبة الحيوان . الأفكار العالية التي لا تتصل بإشباع الحاجات الأولية ، الناقة في هذه الحالة ليست وسيلة إلى غاية ، بل هي مجمع كل شعور بالغائية الواضحة والغامضة " (٢) ، ولعلنا نلمح في تنوع ما أحيط بالناقة من الأوصاف المختلفة حقيقة هذا الوجود الطقسي للناقة ، وهو وجود ربما أكدّه قول الحطيئة عندما يصف الناقة بأنها العنتريس في قوله :

شَكَتِ الْعَنْتَرِيسُ نَصِّي وَإِدْلا جِي عَلَى ظَهْرِهَا وَشَدَّ الْحَبَالُ
لَا تَشَكِّيَ إِلَيَّ وَانْتَجِعِي الْأَعْمَ - وَرَ رَحْبَ الْفَنَاءِ حُرَّ النَّوَالِ (٣)

فالعنتريس هي الناقة الشديدة ، وهي بأوصافها تلك " لها مثل في السماء ، و لا تزال تسمى Centaurus أي قنطورس ، وهي موجودة في وادي الظلمان ، حيث تبدو النجوم فيه على هيئة النعام ، وفي كل طرف من طرفي الوادي ظليم ، وبين الظليمين مجموعة من الكواكب الصغار سموها أدجي النعام ، ومجموعة أخرى من الكواكب سموها الرئال " (٤) ، والحق إن وجود وادي الظلمان ، والظليمين الموجودين على طرفيه ، و الكواكب الشبيهة بالنعام ، كل ذلك يؤكد التقديس والعبادة التي ارتبطت بالناقة في التراث العربي القديم ، وهو أمر يزداد تأكيداً من خلال الموروث الشعري الحافل بتشبيه الناقة بالظليم والنعام والظبية " (٥) يقول الحطيئة :

فَاسْتَحَفَّتْ مُنَايَ ذُعْلِبَةَ الْعَدُوِّ وَغَيْبَ السُّرَى مَرْوُحَ الْكَلَالِ (٦)

١. انظر مقاييس اللغة لابن فارس . سابق . ١٠٦/١ مع هامش الصفحة

٢. د/ مصطفى ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم ص ١١٥ دار الأندلس د . ت

٣. ديوان الحطيئة ص ٢٤٠ ، والنص : أرفع السير وأشده .

٤. د/ مصطفى الشورى : الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري ص ١٠٢ . ط ١/ ١٩٩٦ م لونغمان . القاهرة .

٥. د/ مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم . سابق . ص ٩٨

٦. ديوان الحطيئة ص ٢٤٠ ، غَيْبَ السُّرَى : بعده ، والمروح : النشيطة

فالدعبلية هي النعامة ، وقد استعارها الشاعر للناقة ليدل على السرعة والخفة ، وثمة قواسم مشتركة بين الإبل والنعام غير الخفة والسرعة ، ففي النعام " من جهة المنسم . والوظيف . والخَرَمَة ، والشق الذي في أنفه ما للبعير " (١) ، ومن تشبيهه الناقة بالطباء قوله :

وَأَدَمَ كَأَرَامِ الطَّبَّاءِ وَهَبَّتْهَا مَرَّاسِيلَ مَشْدُودٍ عَلَيْهَا رِحَالَهَا (٢)

والأدم هي الإبل البيض ، والآرام الطباء البيض أيضًا ، مما قد يوحي بأن التشابه بينهما لوني محض ، بيد أن الممعن في الصورة يجدها تعمد إلى اعتبار السرعة وجه الشبه الجامع بين الطرفين ، إذ تبدو كلمة المراسيل واضحة الدلالة على هذه السرعة .

وهذا التشبيه يستثير قضية تقديس العرب للناقة وعبادة بعضهم إياها ، ووجود نظائر لها في السماء . كما سبق القول . فمما يؤكد ذلك أن تشبيه الإبل بالنعام يدل على مثل هذا التقديس فالطبي من حيوان الجنة كما أشار الجاحظ إلى ذلك في حيوانه (٣) ، ولم تكن ناقة ثمود التي كانت معجزة نبي الله صالح عليه السلام ببعيدة عن المخيلة العربية القديمة التي أدركت أهداف ونتائج هذه القصة ، فأحاطت الناقة بالكثير من مظاهر التأليه والتقديس .

٢. الخيل :

بلغت عناية العرب بالخيـل مبلغًا عظيمًا ، وقد بدا ذلك فيما ذكره أبو عبيدة: " لم تكن العرب في الجاهلية تصون شيئًا ، ولا تكرمه صيانتها الخيل وإكرامها ؛ لما كان لهم فيها من العز والجمال والمنعة والقوة على عدوهم ، حتى إن كان الرجل ليبيت طاويًا ويشبع فرسه ، ويؤثره على نفسه وأهله وولده " (٤) ، وهي علاقة حميمية تشير إلى أهمية الخيل في حياة العربي ، وإعزازه إياها في صورة تقترب بها من التقديس ، وفيها " نجد أن الحصان يلعب دور حيوان الشمس المقدس ؛ لذلك فهو ينوب عن الإلهة الشمس في بلاد العرب الجنوبية " (٥) .

وبرغم هذه المكانة فإن المساحة الشعرية التي شغلتها الخيل عند شعراء البحث كانت أقل بكثير من نظيرتها تلك التي شغلتها الإبل ، ومع ذلك ، فإن هؤلاء الشعراء لم يخرجوا عن سنن غيرهم من الشعراء العرب في استخدامهم للخيـل ، ذلك أنهم كغيرهم تناولوا الخيل في سياقين : أحدهما : سياق الحرب ، والآخر سياق الصيد ، وتكاد مفردات المعجم اللغوي لكل منهما تكون واحدة ، وهو توحد يؤكد على تلك المكانة التي تسنمتها الخيل عند العرب ، يقول أوس (٦) :

فَمَا فَتَيْتُ خَيْلٌ تَثُوبٌ وَتَدْعِي وَيَلْحَقُ مِنْهَا لَاحِقٌ وَتَقَطُّعُ

١. الجاحظ : الحيوان . سابق . ٣٢١/٤ ، الوظيف هو مستند الذراع من الخيل والإبل .

٢. ديوان الحطيئة ص ٢٢٨ ، المراسيل : السراع واحدا رسالة .

٣. الجاحظ : الحيوان . سابق . ٣٩٥/٣ .

٤. أبو عبيدة : كتاب الخيل تحقيق د/ محمد عبد القادر أحمد ص ١٠٧ ط ١٩٨٦م . النهضة العربية . القاهرة .

٥. د/ مصطفى الشورى : الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري . سابق . ص ١٣٩ .

٦. ديوان أوس ص ٥٨ ، ٥٩ ، وانظر : ٦١/١،٤ ، ١٠٨/٧ .

لَدَى كُلِّ أَخْدُوْدٍ يُغَادِرْنَ دَارِعَا يُجَرُّ كَمَا جُرَّ الْفَصِيلُ الْمُقَرَعُ
فَمَا فَتِنَتْ حَتَّى كَأَنَّ غُبَارَهَا سُرَادِقُ يَوْمٍ ذِي رِيَّاحٍ تَرْفَعُ

فهو يلبس هذه الخيل ثياب الإنسان عندما تستصرخ راكبيها . ويدعو بعضها بعضاً من المنهزمين والمنقطعين ، وفي أثناء ذلك تنثر كميات كبيرة من الغبار الذي يتطاير في السماء ، فيبدو على هيئة السرداق الضخم ترفع الريح أطرافه في يوم عاصف ، ويقول زهير :

إِذَا فَرَعُوا طَارُوا إِلَى مُسْتَغِيثِهِمْ طِوَالَ الرَّمَاحِ لَا ضِعَافٌ وَلَا عَزْلُ
بَخِيلٍ عَلَيْهَا جَنَّةٌ عَبْقَرِيَّةٌ جَدِيرُونَ يَوْمًا أَنْ يَنَالُوا فَيَسْتَعْلُوا (١)

فتم علاقة طردية بين الخيل وراكبيها ، فكما كان الراكبون من الجنة العبقريّة ، متمتعين بالذكاء غير ضعاف أو عزل من السلاح ، كانت الخيل من القوة والسرعة والخفة بحيث تناسب حالة فرسانها ، وثم إشارة إلى ما تكون عليه الخيل من الضخامة ، وذلك قوله : طوال الرماح ؛ لأن طولها يستدعي علو الخيل وارتفاعها ، ويصف كعب فرسه بالضخامة وحسن الخلق فيقول (٢) :

أَمِينِ الشَّظَى عَبْلٍ إِذَا الْقَوْمُ آنَسُوا مَدَى الْعَيْنِ شَخْصًا كَانَ بِالشَّخْصِ أَبْصَرَا
ويقول الحطيئة :

وَنَحْنُ إِذَا مَا الْخَيْلُ جَاءَتْ كَأَنَّهَا جَرَادٌ زَفَتْ أَعْجَازُهُ الرِّيحُ مُنْتَشِرُ
إِذَا الْخَفِرَاتُ الْبَيْضُ أَبَدَتْ خِدَامَهَا وَقَامَتْ فَرَّالَتْ عَنْ مَعَاقِدِهَا الْأَزْرُ
نَحَامِي وَرَاءَ السَّبْيِ مِنْكُمْ كَمَا حَمَتْ أَسْوَدُ ضَوَارِي حَوْلَ أَشْبَالِهَا عُقْرُ
عَلَى كُلِّ مَحْبُوكٍ الْمَرَائِلِ سَابِحٍ إِذَا أَشْرَعَتْ لِلْمَوْتِ خَطِيئَةٌ سُمُرُ (٣)

فقد شبه الخيل في كثرتها وسرعتها بالجراد المنتشر ، ثم وصف جسدها بأنه محبوبك للدلالة على شدة الفتل ، وأضافه إلى المراكل ؛ ليشير بذلك إلى أنه مدمج موثق الخلق .

وأما السياق الثاني للخيال ، فهو سياق الصيد وهو من موارد الرزق عند فريق من العرب القدامى (٤) ، وكان عند فريق ثانٍ للمتعة والتسلية ، بينما كان عند فريق ثالث تسرية عما في النفس من الآلام ، وفرازا من الهموم التي تملأ النفس خاصة بسبب فراق المحبوبة ، وهذا مشهد كثير الحدوث في البيئة العربية القديمة حيث الشعراء مهمومون بارتحال الأحباب ، فيبيتون الليل متفكرين في مشهد الرحيل ، ، ممتطين جيادهم لتتبع آثار الرجل وموكبه .

ومن ثمة كانت سياقات الصيد ذائعة في البيئة العربية القديمة ، ولارتباط الخيل بالصيد والفروسية في الشعر القديم ، فقد أسبغ الشعراء على خيولهم صفات كثيرة كالصلابة والقوة وطول

١. شعر زهير ص ٣٤ ، ٣٥ ، وانظر : ٧٣/١٩ ، ١٠٥/١٥ ، ٢٤٨/٧ ، ٢٥٣/١٤ .

٢. ديوان كعب ص ٩١ أمين الشظى : حسن الخلق ، عبلي : ضخمة ممتلئ .

٣. ديوان الحطيئة ص ١٠٧ - ١٠٨ ، زفت : ساقط ، الخدام : الخلاخيل ، المراكل : موضع عقب الفارس .

٤. د/ شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي ٨٠/١ ، ٨١ ط ٤ دار المعارف . القاهرة

القامة والإلهاب ، واهتموا أيضاً بذكر حركتها من كرّ وفرّ ، وإقبال وإدبار ، ووثب وجموح وتقريب وإصغاء (١) ، يصف أوس فرسه بالطول وحسن الخلق فيقول :

بُكِّلَ مَكَانٍ تَرَى شَطْبَةً مُؤَلَّيَةً رَبُّهَا مُسْبِطَر (٢)

فقد وصفها بأنها شطبة أي طويلة حسنة الخلقة ، ثم أشار إلى ضخامتها في العجز ؛ لأنها تيسر لراكبها . ربها . أن يضطجع عليها ، ومن ذلك وصف زهير لفرسه في رحلة صيد فيقول :

هَبَطْتُ بِمَمْسُودِ النَّوَشِرِ سَابِحٍ مَمَرٍّ أَسِيلِ الْخَدِّ نَهْدٍ مَرَاكِلُهُ
تَمِيمٍ فَلَوْنَاهُ فَأَكْمِلَ صُنْعُهُ فَتَمَّ وَعَزَّتْهُ يَدَاهُ وَكَاهِلُهُ
أَمِينٍ شَظَاهُ لَمْ يُخَرِّقْ صِفَافُهُ بِمَنْقَبَةٍ وَلَمْ تُقَطِّعْ أَبَا جُلُهُ
إِذَا مَا غَدَوْنَا نَبْتَغِي الصَّيْدَ مَرَّةً مَتَى نَرَهُ فَإِنَّا لَا نُخَاتِلُهُ (٣)

يصف فرسه بأنه شديد موثق الخلق (ممسود النواشر ممر) وأنه سابع سريع ، وبه ضخامة يشير إليها وصفه للخد بأنه طويل . أسيل الخد . وهو قوي . أمين الشطى . ، وهذا المركب اللغوي الأخير الدال على القوة مع حُسن الخلق والسرعة نجده عند كعب في صورتين الأولى منهما بالتركيب عينه أمين الشطى ٩١/٦ ، والثانية بشيء من التغيير يقول فيه :

شَدِيدُ الشَّطْيِ عِبْلُ الشَّوَى شَنِجُ النِّسَا كَأَنَّ مَكَانَ الرَّذْفِ مِنْ ظَهْرِهِ وَعَى (٤)

فهو فرس قوي : شديد الشطى ، ضخم القوائم : عبل الشوى ، وعرق النسا فيه قصير وذاك مما يفضل في الفرس . ويشبهه الحطيئة بالوعول قوة وسرعة في قوله :

وَحَيْلٌ تَعَادَى بِالْكَمَاءِ كَأَنَّهَا وَغُولٌ كِهَافٍ أَعْرَضَتْ لَوُغُولِ (٥)

فهذه الخيل تعدو بالفرسان الشجعان . الكماء . في قوة وسرعة كأنها وعول الجبال .

ومن صفات الخيل المنتشرة عند هؤلاء الشعراء الأربعة ما يتعلق بطول الشعر ، وهي صفة الأجرد الدالة على قصر الشعر مما يشير إلى أصالة الخيل ونجابتها ، نجد عند زهير : جرداء ٨٢/١١ ، جُرْدُ ٩٧/٤ ، وعند كعب : الجرد الجياد ١٧٣/٦ ، وعند الحطيئة : الجرد الجياد ١١١/٢٥ ، أجرد ١٢٩/١٢ ، ٢٢٢/٤ ، جُرْدُ ٢٧١/٣ ، ٢٨٥/٢ ، ونجد من صفات الضخامة غير ما سبق : جرشعية أي عظيمة الصدر ٦١/٢ ، نهْدَ مراكله ١٠٤/١٥ عند أوس ومنها : عناجيج : طويلة العنق ١٩٦/١٥ ، كبداء : ضخمة الوسط ، وركاء : عظيمة الوركين قوداء : طويلة العنق ٢٥٠/٢ عند زهير ، وعند كعب : سمحج : طويل الظهر ١١٤/٣٧ .

١. د/ مصطفى الشورى : الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري . سابق . ١٣٩

٢. ديوان أوس ص ٣٠ .

٣. ديوان زهير ص ٤٨ ، ٤٩ ، الشطى : عظم صغير ملصق بالذراع .

٤. ديوان كعب ص ٩٦ ، الشوى : ما تحت عرقوبيه وركبتيه . انظر : كتاب الخيل . سابق . ص ١٤٦ .

٥. ديوان الحطيئة ص ٤١ .

ومن خلال هذه المفردات المكونة لصورة الخيل عند الشعراء الأربعة يمكن لنا أن نخلص إلى أن هذه المفردات إنما كانت مستوحاة من البيئة التي ينتمون إليها ، وأنها كانت ملائمة لطبيعة هذه البيئة ، خاصة أن هذه المفردات جميعها كانت تصب في صفتي السرعة والقوة ، وكل منهما تستدعي بعض الصفات الأخرى ، فالسرعة تستدعي الخفة والرشاقة ومن شأنهما ابتعاث البهجة والمتعة الجمالية التي ارتبطت بالخيال ، وتستدعي القوة صفات الضخامة والطول ووثاقة الخلق ؛ لكي تتحمل الظروف البيئية ، والظروف الحياتية التي ينتمي إليها الشعراء •

٣. النعام :

ارتبطت النعامة وابناها الظليمان بالناقة في المثل السماوي . قنطورس . لهذه الأخيرة وهو ارتباط يشير إلى قداسة النعامة في المعتقد العربي القديم ؛ ولذلك كان سياق الناقة أحد سياقين جاءت فيهما النعامة مشبهاً به للناقة في قول زهير :

مِثْلُ النَّعَامِ إِذَا هَيَّجَتْهَا ارْتَفَعَتْ عَلَى لَوَاحِبٍ بَيْضٍ بَيْنَهَا الشَّرْكُ (١)

فهي ضامرة خفيفة كالنعامة ، وإذا هيجت وحنت ارتفعت في سيرها وتزيدت فيه ، وقول كعب :

عَذَابَةٌ تَخْتَالُ بِالرَّحْلِ حُرَّةٌ ثُبَارِي قَلَاصًا كَالنَّعَامِ الْجَوَافِلِ (٢)

يصف الناقة بالشدة والاختيال ، وأنها تعارض في سيرها مجموعة من الإبل الفتية السريعة التي تشبه النعام السريع ، ويشبه الحطيئة سرعة الناقة بسرعة الخفيدة /ذكر الظليم فيقول :

وَأَدْمَاءُ حُرْجُوجٍ تَعَالَتْ مَوْهِنًا بِسَوَاطِي فَازْمَدَتْ نَجَاءَ الْخَفِيدِ (٣)

يقول : ورب ناقة بيضاء استخرجت علالة سيرها بسوطي ، فأسرعت كنجاء الظليم الذكر •

وأما السياق الثاني للنعامة عند شعراء البحث ، فهو سياق النفار والشرود أو الهرب ، خاصة عند الشعور بالخوف ، يقول أوس :

فَتَنْهَى دَوِي الْأَحْلَامِ عَنِّي حُلُومُهُمْ وَأَرْفَعُ صَوْتِي لِلنَّعَامِ الْمُصَلِّمِ (٤)

فالنعامة المصلم هو القصير الأذنين ، وخصه برفع الصوت لنفاره وشروده وسوء فهمه ، ويقول الحطيئة في هجاء بجاد بن مالك وقومه :

نَعَامٌ إِذَا مَا صِيحَ فِي حَجَرَاتِكُمْ وَأَنْتُمْ إِذَا لَمْ تَسْمَعُوا صَارِحًا دُثْرُ (٥)

١. ديوان زهير ص ٨١ وانظر : ١٢٧/١٥ ، ٢٤٦/١ ، اللاحب : الطريق الواضح البين

٢. ديوان كعب ص ٦٨ ، وانظر : ٦٠/٢٨ ، ٨٦/١٧ ، الجوافل : السريع

٣. ديوان الحطيئة ص ٧٣ الأدماء الحرجوج : الناقة الطويلة ، تعالت : طلبت علالتها ، الخفيدة : الظليم

٤. ديوان أوس ص ١٢٣ وانظر ٤٥/٣٦ انظر الحيوان للجاحظ ٣٩٥/٤ ، والمعاني الكبير لابن قتيبة ٣٤٠/١

٥. ديوان الحطيئة ص ١٠٩ ، الحجرات : النواحي ، دثر : جمع دثور وهو البطيء النهوض •

فالنعام يُضرب بها المثل في الشرود والخوف ، وما يتصل بها من الجبن ، وكلها أوصاف استهجان أ
ففي المثل يقال : أشرد من نعامة (١) .

٤. الطَّبِي / الغزال :

ورد الحديث عن الأطباء والغزلان عند شعراء البحث في بعض السياقات الشعرية منها سياق
المرأة ، وفيه ترد الأطباء والغزلان في موقع المشبه به ، قال أوس بن حجر :

وَقَدْ لَهَوْتُ بِمِثْلِ الرَّئِمِ أَنْسَةٍ تُصْبِي الْحَلِيمَ عَرُوبٍ غَيْرَ مِكْلَاحٍ (٢)
والرئيم هو الطَّبِي الخالص البياض ، وقال زهير :

إِذْ تَسْتَبِيكَ بِجِيدِ آدَمَ عَاقِدٍ يَقْرُو طُلُوحَ الْأَذْهَمَيْنِ فَتَهْمَدِ (٣)

يصفها بأنها تأسر قلبه وتملكه بما أوتيت من جمال شابته به الأطباء ، منها : طول العنق . جيد آدم .
يلويه الطَّبِي ويعقده ، وهو يرعى أشجار الطلح ، وقال كعب :

أَرَى أُمَّ شَدَادٍ بِهَا شِبْهَ ظَبْيَةٍ تُطِيفُ بِمَكْحُولِ الْمَدَامِعِ خَاذِلِ (٤)
فهي تشبه الظبية التي تدور حول ولدها المكحول العين ، وقال الحطيئة :

مُبْتَلَةٌ يَشْفِي السَّقِيمَ كَلَامُهَا لَهَا جِيدُ أَدَمَاءِ الْعَشِيِّ خَذُولِ (٥)

إنها حسنة الخلق ، عنقها كعنق الطَّبِي الممتلئ جسده عند العشي خاصة؛ لأنه يرعى أول النهار .
والملاحظ أن تشبيه المرأة بالطَّبِي والغزالة في الشعر العربي قد ارتبط بالموروث العقدي
الميثولوجي ذلك الموروث الذي كان يعبد المرأة والشمس والطَّبِي أو الغزالة التي " لم تكن مقدسة لذاتها
بل ؛ لأنها رمز للإلهة الشمس ، ولذا يحرم أكلها على عابدي الإلهة ، ولا يحرم ذبحها قرباناً لها " (٦)
وكانت تشبيهات المرأة بالطَّبِي والغزالة لما لهذه الأخيرة من حُسن الصفات التي امتدحها العرب
وأحبوها في المرأة ، فكانت صفات الطَّبِي تلك النموذج الذي أملوه في المرأة ، ويبدو أن المعتقد بأن
الطَّبِي والخيول والطواويس من حيوان الجنة وطيورها ، وبها وبمناظرها يلدُّ أولياء الله عز و جل (٧) قد
أكد هذه القدسية المرتبطة بالغزالة في الميثولوجيا العربية ، هذا إذا ما أضفنا إلى ذلك قصة عثور عبد
المطلب بن هاشم جد النبي محمد عليه الصلاة والسلام على غزالين من ذهب مدفونين في بئر زمزم
غداة حفرها (٨) .

١. الثعالبي : ثمار القلوب . سابق ت ص ٤٤٣ .

٢. ديوان أوس ص ١٣ .

٣. ديوان زهير ص ٢٢٩ ، تستبيك : تأسرك ، يقرؤ : يتتبع ويرعى .

٤. ديوان كعب ص ٦٧ .

٥. ديوان الحطيئة ص ٣٤ ، مبتلة : سبطة الخلق .

٦. د/ نصرت عبد الرحمن : الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي ص ٦٣ دار الفكر عمان ١٩٨٥ م .

٧. الجاحظ : الحيوان . سابق ٣/ ٣٩٥ .

٨. ابن هشام : سيرة النبي تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ١٥٨/١ . دار التراث . القاهرة د . ت

ومن السياقات التي وردت فيها الطباء ولها صلة بالمرأة سياق الاستقرار والأمن الذي يتبدى في المكث في آكامها ، وعدم الارتحال عنها ، عند أوس في ٥٧/١ ، وعند كعب في ١٠٣/١ ، ومما يرتبط بذلك أيضاً وجود الطباء والآرام بين أطلال المحبوبة المرتحلة عن ديارها (١) ، وكأن هذه الطباء البديل الحسي الذي يملأ المكان بعد ارتحال أهله خاصة لما بينها وبين المرأة من وجوه الشبه التي سبقت الإشارة إليها .

ومن هذه السياقات كذلك الناقة حيث ترد الطباء في موقع المشبه به للناقة ، في وجه من وجوه الشبه كالاتفاق في طول العنق ، يقول زهير :

تَنَازَعَهَا الْمَهَا شَبَهَا وَدُرُّ النَّـ حُورٍ وَشَاكَهَتْ فِيهَا الظُّبَاءُ (٢)

فهو يشبه الناقة بالمها من حيث حسن العينين، وفيها من الدرّ صفاؤه وملاحته، وتشبه الطباء في طول العنق، ومثل هذا التشبيه نجده عند الحطيئة ٢٢٨/٦، وتشبيه الناقة بالظباء يؤكد على ما سبقت الإشارة إليه من قدسية الغزالة والظباء ومكانتها عند العرب الذين لم يقنعوا بالوقوف على ما بين الطباء والمرأة من أوجه شبه، وإنما راحوا يربطون بين الناقة والظباء برابط يؤكد على اتصال القدسية المتعلقة بالناقة إلى هذه الحيوانات التي تشبهها، وهي هنا الطباء

٥. الضواري : أ . الذئب :

ارتبط الذئب في الذاكرة العربية القديمة بالغدر والخيانة والتقلب والترقب ، وتلك صفات متصلة بطبيعة الحياة التي يحياها ؛ وربما لآجل ذلك كان لون الطلّسة . الغبرة المائلة إلى السواد . من أكثر الألوان ارتباطاً به ؛ لأنه يعينه على التخفي والتستر ، ومن ثمة فهو أطلس ١١٥/٤ عند أوس ، ٤٢/٢٠ عند كعب ، ٧٥/٢٨ عند الحطيئة ، ومن أسمائه : السيد وهو المسنّ والجمع سيدان (٣) ، ويشبه به الفرس ٢٧٨/٧ عند زهير ، و ٩٦/١٤ عند كعب ١١٣/١٢ عند الحطيئة وهو السّرحان ، وإنما " سمي به ؛ لأنه ينسرح في مطالبه " (٤) أي ينطلق ، وقد ورد هذا الاسم عند كعب دالاً على السرعة ٩٦/١٤ ، وكذلك عند الحطيئة ١١٣/١٢ ، ٢٢٢/٤ .

ب . الأسد :

عرف العرب الأسود في رحلاتهم الكثيرة ، ولذا فقد كان من الطبيعي أن يمثل الأسد واحدة من المفردات الحيوانية التي زحرت بها البيئة العربية ، وحفل بها شعرها الذي مال أصحابه تجاه التوظيف الرمزي لهذا الحيوان من حيث دلالاته التي تدور في فلك القوة والشجاعة وشدة البأس ، وقد وردت مفردة ومجموعة عند زهير في موضعين ٢٤٥/٤ ، ٣٥/١٥ ، ووردت مرتين عند كعب مفردة

١. انظر : ديوان أوس ٦٣/٥ ، وديوان زهير ١٠/٣ .

٢. ديوان زهير ص ١٢٥ .

٣. ابن سيده : المخصص . سابق . ٦٦/٨ .

٤. ابن فارس : مقاييس اللغة . سابق . ١٧٥/٣ .

ومجموعة ٥٤/٢١ ، وكذلك استخدموا بعض الأسماء المقترنة بالأسد مثل الليث التي تدل مادتها اللغوية على قوة الخلق ، ومنها سمي الأسد بالليث لقوته وشدة أخذه (١) وقد ورد عند أوس مرتين ٦/٨ ، ١٠٥/١٩ ، وعند زهير ثلاثة : ٧٦/٣٠ ، ١٢٠/١٦ ، ١٨٧/٣٢ ، ومرة مجموعة عند كعب : ليوث ١٦٣/٧ ومفردة عند الحطيئة ٤١/١٤ .

ومن أسماء الأسد كذلك : الضَّرغام بكسر الضاد ، وهي منحوتة من كلمتين : ضغم ، وضرم كأنه يلتهب حتى يضرغم ، ويقال : ضرغم الأبطال بعضهم بعضاً في الحرب (٢) وجمعها الضراغم ، وقد جاءت في موضع واحد عند أوس ١٢٤/٤٣ ، ومرة واحدة عند زهير بصيغة الجمع ١٢٠/١٧ ، وجاءت في صيغة المثنى مرة واحدة عند كعب ٢١/٤٤ ، ومن هذه الأسماء : الضيغم ، ويأوها زائدة وهي تشير إلى معنى العَضّ أو اتساع الشدق (٣) وقد وردت في موضع واحد عند أوس ١٢٤/٤٣ ، وكذا في موضع واحد عند كعب ٢١/٤٣ .

وقد لوحظ على استخدام مادة الأسد وما يتصل بها من الأسماء أنها في غالب الأمر كانت تجيء في سياقات المدح ، حيث يتم تشبيه الممدوح بالأسد ، أو بواحد من هذه الأسماء ، وذلك للدلالة على القوة وشدة البأس وسورة الغضب ، والقدرة على حماية الأعراس والديار .

والى جانب ما سبق نجد إشارات إلى الكلب يدور بعضها في سياق الهجاء حيث يعتمد الشاعر إلى ذم المهجو بأكل لحوم الكلاب ، أو أنه يُقري ضيفانه منها (٤) ، ومن السياقات التي تلازمها الكلاب سياقات الصيد ، وعادة ما نجد لوحة الصيد مشتملة على ذكر الكلاب الماهرة في الصيد ، ومن صفاتها أن آذانها تكون قصيرة ، وحينئذ يُسمى الكلب الأغصف ١١٤/٢٧ عند كعب ، وإذا أصدر الكلب صوتاً دون النباح فهو الهرير (٥) ويجيء في سياق السخرية من المهجو ١٦٦/٢٣ عند كعب ، وإذا كان العواء صوتاً للذئب ، فإن ربطه بالكلب إنما للدلالة على صياحه وعلو صوته ، وهذا ما يشير به الحطيئة إلى سوء حاله " لكلي عواء " ٨٣/٤ .

الطيور : القطا / الصقر :

القطاة نوع من الطيور شبيهة بالحمام ، وله حضوره في الحياة العربية التي ارتبطت بالماء وبمواقعه ؛ بسبب طبيعتها الصحراوية ، والقطاة أكثر الطيور اهتداءً إلى مواقع المياه ، وإلى المجاهل ؛ ولذلك ضُرب بها المثل فقليل : " هداية القطا " (٦) ، ومن ثمة كانت قرينة الشاعر القديم في رحلاته وأسفاره ، واتخذ منها مشبهاً به لناقته وفرسه ، وتلك سياقات استخدامها عند شعراء البحث ، فهي

١. ابن فارس : مقاييس اللغة . سابق . ٢٢٤/٥ .

٢. السابق ٤٠١/٣ .

٣. السابق ٣٦٣/٣ ، وانظر كذلك : المخصص لابن سيده ٦٢/٨

٤. ديوان أوس البيت الثالث ص ٣٨ ، وانظر الحيوان للجاحظ ٢٦٨/١

٥. الصحاح للجوهري ٧٢٧/٢ ، والمخصص لابن سيده ٨٢/٨

٦. الثعالبى : المضاف والنسب . سابق . ص ٤٨٢ .

عند أوس مرتبطة بالماء ما إن تنهل منه مرة، حتى تعود إليه ٦٩/٣٨ وعندما ترده فإنها تدني صدرها منه كالفرس الذي يجنأ على فرسه؛ اتقاء السهام؛ ولذا سماها زهير القطاة الجائئة (١) عندما شبه فرسه بها ٢٥١/٤، ومما يرتبط بذلك أن تُنسب القطا إلى الأجباب "قطا الأجباب" ٨٢/١٣، وهي جمع جُبِّ بمعنى البئر، وكذلك ينسبها إلى اللون الأسود "جونية" ٨٢/١٤، وما كان جونيًّا من القطا فهو أشد أنواعه طيرانًا وسرعة، وثم نوع آخر هو القطا الكدري الذي يميل لونه إلى الغبرة، وهذا الوصف يجيء عند كعب مرتين: ٥٩/١٤، ١٦٥/١٣، ويضيفها إلى الجو مشيرًا بذلك إلى شدة سرعتها وهربها؛ ولذا يشبه بها ناقته تتجو نجا قطاة الجو ١٦٥/١٢، أما مواضع بيضها فتسمى الأفاحيص ٢٨٥/١١ عند زهير .

وإذا كان زهير وكعب قد شبها الفرس والناقة بالقطاة في السرعة ، فإن الحطيئة يشبه بها الفتاة الكاعب ، فهي عفيفة قليلة المشي متقاربة الخطو كالقطاة . في قوله :

حَصَانٌ لَهَا فِي الْبَيْتِ زِيٌّ وَبَهْجَةٌ وَمَشْيٌ كَمَا تَمْشِي الْقَطَاةُ كَتِيفٌ (٢)

و لا تخلو لوحة القطا في القصيدة العربية القديمة من الصقر ذلك العدو الذي يترصص بها الدوائر ؛ ولذا فهو لا يفتأ يجري وراءها باحثًا عنها ، ولكنها تتخفى عنه ما استطاعت إلى ذلك سبيلا ، ومع ذلك فهو يراها وينقض عليها في قول زهير :

أَهْوَى لَهَا أَسْفَعُ الْخَدَّيْنِ مُطَّرَقٌ رِيَشَ الْقَوَادِمِ لَمْ يُنْصَبْ لَهُ الشَّبْكُ (٣)

والسُّفْعَةُ سواد يضرب إلى الحمرة ، وله ريش مطَّرَقٌ بعضه على بعض ، ومن صفات الصقر عند زهير كذلك أنه عاقص يعطف عنقه ويلويها ، وهو أمغر الساقين ليس بناصع الحمرة ، ومنصلت سريع في مضيه ٦، ٢٥١/٧ ، أما عند كعب فإننا نرى البازي يطرق الجو خلف القطاة ويكبها ويصرعها ، وقد اختضبت أظفاره بدمائها ١٦٥/١٢ .

والنسر من الطيور الجارحة التي اقترنت في الذاكرة العربية القديمة بهالة أسطورية تعود في بعض فصولها إلى لقمان بن عاد صاحب النسور الذي تزعم العرب أن عادًا قد بعثته " في وفدها إلى الحرم يستسقي لها ، فلما أهلكوا خَيْرَ لَقْمَانٍ بَيْنَ بَقَاءِ سَبْعِ بَعْرَاتٍ سُمِرٍ مِنْ أَظْبِ عُفْرِ فِي جَبَلٍ وَعَرٍ لَا يَمْسُهَا الْقَطَرُ ، أَوْ بَقَاءِ سَبْعَةِ أَنْسُرٍ ، كَلَمَا هَلَكَ نَسْرٌ خَلْفَ بَعْدِهِ نَسْرٌ ، فَاخْتَارَ النَّسُورُ ، فَكَانَ آخِرَ نَسُورِهِ يُسَمَّى لَبْدًا ، وَهُوَ أَطْوَلُهَا عَمْرًا ، وَبِهِ يُضْرَبُ الْمَثَلُ فِي طَوْلِ الْعَمْرِ ، وَفِي هَلَاكِهِ فِي آنٍ مَعًا ؛ لِأَنَّهُ هَلَكَ ، وَبِهَلَاكِهِ انْتَهَتْ حَيَاةُ لَقْمَانَ ، فَيَقَالُ : أَعْمَرَ مِنْ لُبْدٍ ، وَيَقَالُ أَيْضًا : أَتَى أَبَدٌ عَلَى لُبْدٍ (٤) وهو الذي عناه أوس بن حجر بقوله :

١. انظر : لسان العرب لابن منظور ٥٠/١ ، ٥١ مادة جنأ

٢. ديوان الحطيئة ص ١٧١ ، كتيف : دانية الخطا

٣. ديوان زهير ص ٨٣ .

٤. لسان العرب ٣/٣٨٥ ، ٣٨٦ مادة لبء التي تشير إلى معنى الإقامة بالمكان واللزوق به .

خَانَتْكَ مِنْهُ مَا عَلِمْتَ كَمَا خَانَ الْإِخَاءَ خَلِيلَهُ لَبْدُ (١)

فقد رأى أوس أن هلاك لبد قد أدى إلى موت لقمان ، وهذا من وجهة نظره خيانة للأمانة ؛ وربما لأجل ذلك وظف أوس النسر في دلالات الموت والقتل ، فهي نهمة إلى الطعام ، و لا تأكل إلا جيف القتلى ٦/١٠ ، ٣٠/٩ (٢) .

والى جانب ما سبق من الطيور نجد الغراب الذي ورد عند كعب بن زهير في سياقات دالة على ترقبه ٤٢/٢٧ ، حتى ضُرب به المثل في الحذر ، فيقال : " أحذر من غراب " (٣) ومن تمام ذلك وصفه بحدة البصر ٤٢/٢٤ ؛ ولذا وصفه الجاحظ بأنه أعور ٧٥/٢٨ ، وربما كان هذا الوصف بسبب حدة بصره ، ونظره بمؤخر عينه ، أو لأن العرب تتطير به ، أو ربما سمي بالأعور ؛ لقولهم : " عَوَّرَ الرجل عن حاجته ، إذا رددته عنها " (٤) .

وتم طائر شبيه بالغراب وخاصة غراب الليل، أو قرين له، وهو طائر اليوم الذي لم يرد إلا عند كعب، وذلك في موضعين استخدم فيهما ذكر اليوم من خلال اسمين يُطلقان على هذا الذكر أولهما: أصداء ٦٨/٢٢، والمفرد منه صدى، وقد ورد في سياق دال على خوف الناقة وفزعها، وخاصة عند سماع صوت الذئب، وثانيهما: الهام الذي ورد أيضاً في سياق فزع الناقة من أصوات الهام والذئب ١١٣/١٥، والهام هو الذكور من اليوم ومثلها الصدى، وكلها مما تتطير به العرب كما يقول الجاحظ (٥) .

الزواحف : الثعبان / الحية : ـ

ورد الحديث عن الثعبان والحية مرة واحدة عند أوس بن حجر في قوله مفتخرًا :

يَرَى النَّاسُ مِنَّا جِلْدَ أَسْوَدَ سَالِحٍ وَفَرَوَةَ ضِرْعَايَ مِنَ الْأُسْدِ ضَيْعِمٍ (٦)

والأسود هو العظيم من الحيات ، وقد سبق القول : إنه أشد أنواع الحيات عداوة للإنسان ، وهو الذي يُقال له سالح ؛ لأنه يسليخ جلده كل عام (٧) ، وربما كان ذلك من مظاهر ما ارتبط بالحيات من التقديس الذي يضرب بجذور عقدية وميثولوجية قديمة تربط بين الحية وطول العمر حتى تُسبب اشتقاق اسمها إلى الحياة ، بل زعموا أنها تعيش ألف عام وكل عام تسليخ جلدها ، ولعل ذلك ما عناه أوس في البيت السابق .

١. ديوان أوس ص ٢٢

٢. في أكل النسور للجيف انظر : الحيوان للجاحظ ٣٢١/٥ .

٣. الثعالي : ثمار القلوب . سابق . ص ٤٦٢

٤. انظر في ذلك : ديوان الحطيئة ص ٧٦ ، الحيوان للجاحظ ٤٢٨/٣ ، العمدة لابن رشيق ٢٦٠/٢

٥. الحيوان ٢٩٩/٢ ، ٤٥٧/٣ ، وانظر ثمار القلوب للثعالي ص ٤٩١

٦. ديوان أوس ص ١٢٤ .

٧. انظر الحيوان للجاحظ ٢٦٨/٤ .

وقد استخدم كعب الحيات في ديوانه في مواضع مختلفة جاء فيها وصفه بالأسود في موضع واحد هو ٤٣/٤٢ ، والسودان بالجمع في موضع أيضاً هو ١٤٥/١٠ ، ويعبر كعب عن الحية بالشجاع ، ويشبه به زمامي الناقة في قوله :

كَأَنَّ شُجَاعِي رَمَلَةٍ دَرَجًا مَعًا فَمَرًّا بِمَا لَوْلَا وَقُوفٌ وَمَنْزَلٌ (١)

ويشبه الماء يشرب منه أصحابه بدماء الأفاعي التي لا يبرأ لديغها ١٦١/٣ ، وللحيات مجاعة تمجها فيهيج الأصحاب من سورتها ١٦١/٤ ، وهي الحية ذات السمّ النقيع في قول الحطيئة :

كَأَنِّي سَاوَرْتَنِي ذَاتُ سُمٍّ نَقِيعٍ مَا تُلَائِمُهَا رُقَاهَا (٢)

فهي حية ذات سمّ كثير قد جمعته ، وهي إن أصابت شيئاً لفظته فيه ، فهو يشبه حالته بحالة الملسوع الذي لا تنفعه الرقى .

وفي ضوء ما سبق من حديث عن المستوى اللفظي عند شعراء الصنعة من خلال المعجم والدلالة توصل البحث إلى ما يلي :

١. لجأ الشعراء الأربعة إلى استخدام عددٍ من الكلمات التي تتسم بالطول الزائد مما قد يدخل باللفظة الطويلة في حيز الحوشي والغريب من الكلام ، وقد تبين من خلال دراسة هذه الألفاظ أن الطول فيها لم يكن باعث غرابة وثقل ؛ لأنه طول دال دلالات تناسب السياق الذي وردت فيه تلك الكلمات الطويلة ، وقد تأكد ذلك من خلال مقارنة البحث بين هذه الكلمات الطويلة وبين أصولها المجردة ، وخلص إلى أن الزيادة في حجم الكلمات كان بقصد ووعي من الشعراء وذلك برغم رؤية بعض النقاد القدامى لأمثال هذه المفردات ، وذلك على نحو ما كان موقفهم من كلمة **حَقْلَد** في شعر زهير ، وكذلك كلمة **معلّج** التي وردت في قوله عن نفسه :

وَإِنِّي لَطَلَّابُ الرِّجَالِ مُطَلَّبٌ وَلَسْتُ بِمَثْلُوجٍ وَلَا بِمُعْلَهَجٍ (٣)

فقد اعتبر ابن المعتز فيما يرويه المرزباني أن من الحوشي والغريب قوله **معلّج** في نهاية البيت (٤) وربما ارتبطت هذه النظرة بعدة حروف الكلمة ، أو تركيبها ، ومع ذلك فإن الكلمة على هذه الصورة مناسبة للدلالة ، فإنه لما نفى عن نفسه اللؤم **مثلوج** أتبعها بنفي الغلظة والجفاء في تعامله مع الرجال والغلظة والجفاء هي الدلالة المرتبطة بالأصل الثلاثي **علج** ، وتكون الهاء زائدة ، قال ابن فارس : " وأصله من العلج ، وهم يزيّدون في الحروف من الكلمة تعظيماً للشيء أو تهويلاً أو تقبيحاً " (٥) ، وأضاف الفيروز آبادي للفظ **معلّج** دلالات أخرى مثل : الأحمق واللئيم والهجين " ، وكلها دلالات تناسب الدلالة السياقية التي وردت فيها اللفظة .

١. ديوان كعب ص ٤٢ .

٢. ديوان الحطيئة ص ٩٦ .

٣. ديوان زهير ص ٢٢١ .

٤. الموشح للمرزباني . سابق . ص ٥٠ .

٥. ابن فارس : مقاييس اللغة ١٢١/٤ مادة علج ، وانظر مادة علّج ص ٣٥٧ من الجزء عينه .

٢- ومما يترتب على ما سبق أن وجود بعض الكلمات الطويلة الحجم عند هؤلاء الشعراء لا يعني بالضرورة انتحاءهم جانب الإغراب في اللفظ والتعمية في الدلالة ، بل إن من أوضح الأمور المقترنة بإبداعهم كشعراء ينتمون إلى مدرسة الصنعة أن تخرج أشعارهم وقد قرّت بها نفوسهم عينا ورضي عنها المتلقون لشعرهم •

٣- ظهرت عند هؤلاء الشعراء بعض الكلمات الأعجمية التي تنتمي إلى ثقافات غير عربية ، وهم في ذلك قد ساروا سيرة غيرهم من الشعراء في اقتباس المفردات الأعجمية التي ربما لا يشعر القارئ بغرابتها أو عجمتها ؛ لأسباب منها : عدم اختلاف بنية هذه الكلمات عن بنية الكلمات العربية ، وأن رد هذه الكلمات إلى مظان أصولها العربية يؤدي إلى توافق دلالاتها والدلالة السياقية المراد أداءها ، إلى جانب أن الألفاظ الأعجمية لم تكن بالكثرة اللافتة عندهم •

٤- نجح هؤلاء الشعراء في توظيف الأبنية الصرفية المختلفة بحيث جاءت كل بنية موظفة في موضعها من البيت ، ومؤدية في الآن عينه الدلالة المرجوة منها ، وكان من تمام ذلك أن الشعراء الأربعة قد كانوا على وعي بالتلاحم والتآزر بين جميع ألفاظ البيت ، و من مظاهر ذلك أنهم أقاموا علاقات دلالية بين مفردات البيت الواحد ، وذلك ما يعني إبراز دلالة كل مفردة على حدة ، ومن خلالها برزت أهمية استخدام بعض الأبنية الصرفية في سياقات دون أخرى •

٥- في دراسة الحقول الدلالية عند هؤلاء الشعراء الأربعة تبين أنهم لم يخرجوا عن سنن العرب في استخدامات المفردات ودلالاتها ، فقد بدا من معالجة حقل الزمان أنهم وظفوا مفرداته في دلالات الخوف والقلق والحيرة ، بحيث بدا الزمان همًا أساسيًا من بين هموم الشعراء ، غير الشعراء من الناس بل لقد امتد أثر الزمان على المكان كذلك ، إنه " يمتزج بالنفس والمكان ، فإذا ضاق المكان ضاق الزمان " (١) على نحو ما وجدنا من وصف السنة بالشهباء عند زهير والحطيئة ، وارتباط الزمان بالناس سلبًا وإيجابًا كما ورد عند أوس ٧٤/٦٠ •

٦- وقد تبين من دراسة المفردات الزمنية أن زهيرًا الجاهلي قد استخدم لفظة الفجر في الدلالة الزمنية عينها التي ارتبطت بها في الإسلام ، في حين أن كعبًا استخدمها مرة واحدة ، بينما لم يستخدمها الحطيئة ، وهما الشاعران المخضرمان ، وذلك ما يثير التساؤلات حول العلة من ذلك ، ومهما قيل في ذلك من أسباب ، فسوف تظل الحقيقة قائمة ، وهي قلة استخدامها عند الشعارين المخضرمين •

٧- ارتبط حقل العمر بحقل الزمان بحيث تم اعتبارهما وجهين لعملة واحدة هي الإنسان المرتبط بالزمن في كل مراحل العمرية ؛ ولذا فقد وظفوا مفردات العمر في كل ما ينتاب النفس

١. عبد الإله الصائغ : الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام ص ٢٦٩ وزارة الثقافة بغداد ١٩٨٦ م •

الإنسانية من المشاعر والأحاسيس ، وهي ما تجسدت شعرياً من خلال توظيف دوال العمر في سياقات : الغزل والفخر والمدح والثناء والهجاء •

٨. تنوعت توظيفات الألوان ودلالاتها في شعرهم بين الدلالات الطبيعية للون ، وبين الدلالات الرمزية ؛ لأن " اللغة في أي شعر إبداعياً إشارية ، تحمل دلالة رمزية ، تتجاوز ما تحمله اللغة الطبيعية " (١) •

٩. ارتبط هؤلاء الشعراء الأربعة بالبيئة ارتباطاً وثيقاً ، وقد بدا ذلك من منظومة الدوال الحيوانية التي استخدموها ، تلك التي صورت علاقة الإنسان بالحيوان والمكان والزمان ، فقد رأينا الأوصاف التي أضفوها على الحيوانات مثل الناقة والفرس والذئب ، وغيرها من الحيوانات أثر البيئة من حيث قوة الحيوان وسرعته التي تناسب طبيعة الحياة في المكان وطبيعة الإنسان الذي يسكنه •

١٠. أظهرت دراسة الحيوان أيضاً عمق العلاقة بين الشعراء والحيوانات التي رسمت اللوحة الشعرية داخل ديوان كل واحد من الشعراء الأربعة، وقد تم تحليل مثل هذه العلاقة الوثقى بأسباب تعود إلى الطبيعة العقدية والميثولوجية التي كانت مسيطرة على الحياة في البيئة العربية بحيث بدت هذه البيئة دينة بأية صورة من صور التدين، حتى وإن كانت وثنية في بعض مراحلها إلا أنها وثنية لا تتفصل عن الإله الواحد الذي لم يكونوا ينكرونه، إن تحايلوا على عبادته بأصنامهم وأوثانهم التي كانوا يقولون فيها: ﴿ ما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى ﴾ (٢) •

١١. وما يقال عن توظيفهم لمفردات الحيوان وعلاقتهم به ، يقال كذلك عن توظيفهم لبعض الطيور والزواحف ، فقد كانت علاقتهم بالقطا من الشهرة بحيث كانت القطا مؤنسة لهم في رحلاتهم المتنوعة ، إذ كانوا يألّفونها ويصحبونها ؛ لأنها كانت تدلهم على مواطن الماء ، وتحذرهم من الأخطار إذا ما عنّ لها ما لم يكونوا يرونه أثناء تلك الرحلات •

١. د/ أحمد الطريسي : النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية ص ١٦. الدار المصرية السعودية ٢٠٠٤

٢. سورة الزمر الآية رقم ٣ •

الفصل الثالث المستوى التركيبي

مدخل

المبحث الأول

البنى الخبرية

أولاً : بنية التوكيد

ثانياً : بنية العدول

١- التقديم والتأخير

٢- الحذف

٣- الزيادة

المبحث الثاني

البنى الإنشائية

١- الأمر

٢- النهي

٣- الاستفهام

٤- النداء

٥- التمني

٦- تداخل الخبر مع الإنشاء

مدخل

وقف البحث في الفصل السابق عند دراسة اللفظة المفردة من حيث بنياتها : اللغوية والصرفية والدلالية ، وتوصل فيما توصل إليه أن الشعراء الأربعة قد كانوا يختارون ألفاظهم بعناية فائقة متوائمة مع تجاربهم وسياقاتهم وأبنية نصوصهم ، " وفي هذه المواءمة ما ينتقل باللغة الشعرية من مستوى الصحة الذي تفرضه الأعراف اللغوية ، إلى مستوى الجمال الذي يفرضه الأسلوب الأدبي " (١) والمستويان كلاهما يشيران إلى التداخل والتكامل بين علمي النحو والبلاغة الذي يمكن أن يُعلل على أساس منه ما وُجد في التراث العربي من دراسات كثيرة اهتمت بتوظيف العلاقات النحوية في شرح القرآن الكريم وتفسيره وإعرابه وشرح مختارات الشعر ودواوين بعض الشعراء (٢) .

وقد وضح هذا التداخل خاصة في علم المعاني الذي عرّفه السكاكي بقوله : " هو تتبع خواصّ تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ؛ ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره " (٣) كما أكد الإمام عبد القاهر هذا التكامل والتداخل بين النحو والبلاغة في نظريته عن النظم الذي عرفه بقوله : " اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت ، فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك " (٤) .

وفي ضوء ذلك يمكن إدراك قيمة المستوى النحوي عند دراسة النص الأدبي الذي يعتمد مبدعه إلى صدع المثالية التركيبية أو اللغوية ، والعدول أو الانحراف بتراكيبه عما ألفه الناس في لغتهم العادية ، مما يقفنا أمام هذين المستويين الهامين للغة ، وهما : المستوى المثالي ، والمستوى المنحرف وإذا كان النحاة واللغويون قد " أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي فإن البلاغيين ساروا في اتجاه آخر ، حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية ، والعدول عنها في الأداء الفني " (٥) للغة الفنية التي تُفهم آنئذٍ على أنها " ابتعاد عن اللغة المسماة بالانمطية أو الشائعة ، وهذا الابتعاد ، أو الانحراف يكون كذلك بالنسبة للقواعد التي تتحكم في الاستخدام اليومي التوصيلي للغة " (٦) .

إن مستوى الانحراف أو العدول عن الأصل ، أو المثال إنما يبرز بصورة جلية في المستوى التركيبي ذلك الذي يقوم على رعاية العلاقات النحوية الرابطة بين وحدات التراكيب اللغوية ؛ لأن علم النحو ما هو إلا مجموعة من القواعد التي تقوم بتنظيم علاقات الترابط بين الجمل ، ومن ثم فهو " يوضح ما التكوينات اللفظية التي تشكل جملاً مفهومة في لغة ما ، وما التكوينات التي لا تشكل جملاً

١ - د/ محمد فتوح أحمد : شعر المتنبي قراءة أخرى . سابق . ص ٩٧ .

٢ - د/ محمد حماسة عبد اللطيف : اللغة وبناء الشعر . دار غريب ٢٠٠١م . ص ١٦ وما بعدها . القاهرة .

٣ - السكاكي : مفتاح العلوم . سابق . ص ١٦١ .

٤ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز . سابق . ص ٨١ .

٥ - د/ محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية . لونجمان . ط ١٩٩٤م . ص ٢٦٩ . القاهرة .

٦ - خوسيا ماريا إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية . ترجمة د/ حامد أبو أحمد ص ٢٧ . مكتبة غريب ١٩٩٢م .

مفهومة (١) ، ومن ثم فهو يميز بين أسلوب وآخر من خلال تلك الأنماط التركيبية الهادفة إلى جعل اللغة ذات وظيفة جمالية تنتج المتعة الفنية إلى جانب الإفادة اللغوية .

وكل ما سبق يؤكد على أن المستوى التركيبي إنما هو صورة من صور الخصوصية التي تتميز بها لغة النص الأدبي التي لا تخرج في منظورها الإدراكي عن مستويين أساسيين هما الخبر والإنشاء ، ويميز بينهما معيار الصدق والكذب، قال ابن قتيبة : " والكلام أربعة : أمر ، خبر واستخبار ، ورغبة ، ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب ، وهي : الأمر والاستخبار والرغبة ، وواحد يدخله الصدق والكذب ، وهو الخبر " (٢) وقد كان ابن فارس أكثر شمولاً من ابن قتيبة عندما قال عن معاني الكلام: " وهي عند بعض أهل العلم عشرة: خبر واستخبار ، وأمر ونهي ، ودعاء وطلب ، وعرض وتحضيض ، وتمنّ وتعجب " (٣) ويمكن اختزال هذه العشرة في بنيتي الخبر والإنشاء اللتين تختلف النظرة إليهما عند النحاة والبلاغيين ، إذ يخضعهما النحوي لقواعد الإعراب ، ولمقتضى البناء مع حساب فصيلتي العدد والجنس والفعلية والاسمية ؛ لأنهما جزء جوهري في مركب الجملة ، أما البلاغي ، فإنه يتناولهما فناً صياغياً داخل محتوى نص لساني تؤشره بيانات قرآنية ، وعلاقات أواسرية بين مركبات الوحدات الكلامية : (٤) .

وسوف يقوم البحث بتوظيف هذه العلاقات النحوية في دراسة بنيتي الخبر والإنشاء عند شعراء الصنعة ؛ بغية الكشف عن الكيفية التي تتشكل بها هاتان البنيتان في شعرهم .

١ - فان دايك : علم النص ترجمة وتقديم د/ سعيد حسن بحيري ص ٤١ . دار القاهرة للكتاب ١٤٢١هـ / ٢٠٠١م .

٢ - ابن قتيبة : أدب الكاتب . شرح وتقديم علي فاعور . دار الكتب العلمية ط ١/١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م . ص ١١ . بيروت .

٣ - ابن فارس : الصحابي . سابق . ص ٢٨٩ .

٤ - د/ عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية . دار صفاء ط ٢/٢٠٠٢م عمان ص ٢٣٣

المبحث الأول : البنى الخبرية :-

يقف تعريف اللغة بأنها " مجموعة من الرموز أو العلامات التي يعبر بها كل إنسان عن عواطفه ورغباته " (١) الباحث أمام وظيفة اللغة وهي إخبار المخاطب بمراد المتكلم مما يتكلم به والإخبار قد يصدق ، وقد يكذب ؛ ولذلك قال ابن فارس في كتابه الصحابي : " أما أهل اللغة فلا يقولون في الخبر أكثر من أنه إعلام ، تقول : أخبرته أخبره ، والخبر هو العلم ، وأهل النظر يقولون : الخبر ما جاز تصديق قائله ، أو تكذيبه ، وهو إفادة المخاطب أمراً في ماضٍ من زمان أو مستقبل أو دائم " (٢) .

وهذا المفهوم يستدعي المواجهة بين الأطراف الثلاثة المشاركة في إنتاج النص : المتكلم المتلقي ، ثم النص المرسل ، إذ لا شك أن عرضة المتكلم إلى التصديق أو التكذيب من قبل المتلقي للنص ، يدفعه إلى رعاية حال المتلقي هذا الذي قد يكون " خالي الذهن عما يلقي إليه ، أو متحيراً متردداً في قبول ما يلقي إليه أو منكرًا إياه على الجملة " (٣) ، وكل ذلك يعني مزيداً من النشاط الذي يبذله المتكلم على النص ، بحيث لا يقف به عند حد الإخبار بوسائله العادية ، وإنما يوظف مجموعة من الوسائل المساعدة التي يطلق عليها وسائل التوكيد التي تتخذ لغوياً . مجموعة من الأشكال منها : حروف التوكيد ، وأساليب القصر والقسم أو قد ينحرف المتكلم عن المستوى المثالي للغة فيلجأ إلى المخالفة بين ركني الإسناد بالتقديم والتأخير ، أو يزيد في بعض الأدوات اللغوية أو يحذف من التراكيب اللغوية ، وذلك على النحو التالي :

أولاً : بنية التوكيد وأدواتها :

لجأ الشعراء الأربعة إلى أدوات التوكيد المختلفة لتأكيد عباراتهم وجملهم الإخبارية ، منها استخدام قد التوكيدية مع الفعل الماضي قال أوس بن حجر :

وَقَدْ لَهَوْتُ بِمِثْلِ الرِّمِّ أَنْسَةً تُصْنِي الْحَلِيمَ عَرُوبٍ غَيْرَ مِخْلَاحٍ (٤)

وقال زهير :

قَدْ جَعَلَ الْمُبْتَغُونَ الْخَيْرَ فِي هَرَمٍ وَالسَّائِلُونَ إِلَى أَبْوَابِهِ طُرُقًا (٥)

وقال كعب :

قَدْ تَرَكَ الْعَامِلَاتُ الرَّاسِمَاتُ بِهِ مِنَ الْأَحْزَةِ فِي حَافَاتِهِ خُنْفًا (٦)

١ - استفان أولمان : دور الكلمة في اللغة . ترجمة د/ كمال بشر . مكتبة الشباب . ١٩٨٧ م . ص ٢١ القاهرة .

٢ - ابن فارس : الصحابي . سابق . ص ٢٨٩

٣ - السكاكي : مفتاح العلوم . سابق . ص ١٧٠ ، ١٧١ .

٤ - ديوان أوس ص ١٣ ، عروب : ضاحكة ، غير مكلّاح : غير عابسة .

٥ - شعر زهير ص ٧٦ .

٦ - ديوان كعب ص ٥٩

وقال الحطيئة :

قَدْ أَخْلَقْتَ عَهْدَهَا مِنْ بَعْدِ جَدَّتِهِ وَكَذَّبْتَ حُبَّ مَلْهُوفٍ وَمَا كَذَبَا (١)

إذ استخدم الشعراء الأربعة قد مع الفعل الماضي ، وهي تفيد دلالة أساسية هي التوكيد ، وربما حملها السياق دلالات أخرى كالتحقيق عند أوس ، والتحقيق والتكثير عند زهير ، وتقريب الماضي من الحال (٢) عند كعب والحطيئة .

وإذا كانت قد مختصة بالدخول على الفعل الماضي للدلالات السابقة ، فإن الشعراء الأربعة قد استخدموا مع المركبات الاسمية أدوات أخرى للتوكيد منها : إِنَّ ، وَأَنَّ ، اللتان تفيدان إلى جانب التوكيد دلالة التحقيق ؛ لأن معنهما حققت كما يقول الأنباري (٣) قال أوس :

وَأَنَّ مَكَانِي لِلْمُرِيدِينَ بَارِزٌ وَإِنْ بَرَزُونِي ذُو كَوُودٍ وَذُو حِضْنٍ (٤)

وقال زهير :

إِنَّ الرِّزْيَةَ لَا رِزْيَةَ مِثْلَهَا مَا تَبْتَغِي غَطْفَانُ يَوْمَ أَضَلَّتِ (٥)

وقال كعب :

وَأِنْ دُعَائِي كُلَّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ عَلَيْكَ بِمَا أَسَدَيْتَهُ لَطَوِيلُ (٦)

وقال الحطيئة :

إِنَّ الْخَلِيطَ أَجْدُوا الْبَيْنَ فَاَنْفَرُقُوا وَذَاكَ مِنْهُمْ عَلَى ذِي حَاجَةٍ خُرْقُ (٧)

فقد أنتجت هاتان الأداتان دلالة التوكيد والتحقيق في آنٍ معاً ، وهو ما نلمحه في الفخر الذاتي عند أوس ، والإحساس بفداحة الرزية التي تحققت ووقعت عند زهير ، وتأکید الفراق وتحقيقه عند الحطيئة ، أما كعب فقد زاد من أدوات توكيده لمزيد من التقريع واللوم للمهجو ، وذلك إذ أدخل اللام على خبر إنَّ ، ومن هنا ندرك أن الشاعر قد يزيد من النشاط اللغوي لنصه في سياقات تستدعي أمثال هذه الزيادات ، فتجيء المؤكدات المتعددة متضامة في مثل " لقد " (٨) .

وقد يلجأ الشاعر إلى وسيلتين قد تبدوان متقابلتين دلاليًا ، بيد أنهما في واقع الأمر متكاملتان في توكيد الدلالة ، والوسيلتان هما : النفي والاستثناء ، إذ تنتقل الدوال بين نقطتي السلب والإيجاب

١ - ديوان الحطيئة ص ٧ .

٢ - ابن هشام : مغني اللبيب تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ١٩٩١م المكتبة العصرية ١/١٩٤ ، ١٩٦ بيروت .

٣ - أبو البركات الأنباري : أسرار اللغة تحقيق د/ محمد بهجة البيطار ١٩٥٧م المجمع العلمي ص ١٤٨ دمشق .

٤ - ديوان أوس ص ١٣٠ . الكؤود : الثبات والقوة .

٥ - شعر زهير ص ١٦٣ .

٦ - ديوان كعب ص ١٨٩ .

٧ - ديوان الحطيئة ص ١٥٣ .

٨ - انظر الأبيات : ١٩/٤ عند أوس ، ٢٧٧/٦ عند زهير ، ١٤٢/١ عند كعب ، ٢٣٦/١٦ عند الحطيئة .

لتننتج دلالة التوكيد ؛ بغية حصر الموجب وقصره على المسلوب المحصور بين دالتي النفي والاستثناء
قال أوس :

وَمَا يَنْهَضُ الْبَازِي بِغَيْرِ جَنَاحِهِ وَ لَا يَحْمِلُ الْمَاشِيْنَ إِلَّا الْحَوَامِلُ (١)
وقال زهير (٢) :

وَمَا الْفَضْلُ إِلَّا لِأَمْرِي ذِي حَفِيزَةٍ مَتَى يَغْفُ عَنْ ذَنْبِ أَمْرِي السَّوْءُ يَلْجِجُ
وقال كعب :

وَمَا سُعَادُ عِدَاةِ الْبَيْنِ إِذْ رَحَلُوا إِلَّا أَعَنَّ غَضِيضِ الطَّرْفِ مَكْحُولِ (٣)
وقال الحطيئة :

وَتَعَذَّلْنِي أَفْنَاءَ سَعْدٍ عَلَيْهِمْ وَمَا قُلْتُ إِلَّا بِالَّذِي عَلِمْتُ سَعْدُ (٤)

ولا تقف الدلالة المطروحة من مثل هذا الأسلوب عند حد القصر ، أو الحصر ، وإنما تستثير ذهن المتلقي بمراوحته بين دالتين مطروحتين أولاًهما ما تخرجه البنية السطحية من دلالة واردة بيد أنها غير مرادة ولا تنفي ما تنتجه بنية العمق من دلالات ففي بيت أوس نجد الدلالة المطروحة على السطح في ربط النهوض بالجناح دون غيره من الأعضاء الأخرى ، في حين تستحضر بنية العمق الأعضاء الأخرى لتساعد في عملية النهوض ، والأمر عينه نجده عند زهير وهو يقصر الفضل على ذي الحفيظة ، ويسلبه عمن عداه من الناس ، وكذا عند كعب الذي يقصر على سعاد صفتي : غنة الصوت وحرور العين ، في حين ثمة صفات أخرى عديدة مطروحة ، وعند الحطيئة نجد الدلالة المطروحة على السطح : قلت الذي علمته سعد ، وهي دلالة لا تنفي ما يتحرك في العمق من دلالات أخرى ، ومن ثمة تنتمي بنية القصر إلى البنى التوكيدية ؛ لأنها " تعتمد في إنتاج دلالتها على المستوى العميق من حيث كانت أداة تعبيرية في تخصيص شيء بشيء بطريق مخصوص " (٥) .

ومن دوال القصر المنتجة للتوكيد كذلك الدالة إنما التي تأتي إثباتاً لما يذكر بعدها ، ونفيًا لما سواه (٦) يقول أوس بن حجر :

فَإِنْ يَأْتِيَكُمْ مِنِّي هَجَاءٌ فَإِنَّمَا حَبَاكُم بِهِ مِنِّي جَمِيلُ بَنُ أَرْقَمَا (٧)
ويقول زهير "

وَقَالَ الْعَذَارَى إِنَّمَا أَنْتَ عَمَّنَا وَكَانَ الشَّبَابُ الْخَلِيطُ نَزَائِلُهُ (٨)

١ - ديوان أوس ص ٩٩ .

٢ - شعر زهير ص ٢٢٠ .

٣ - ديوان كعب ص ١٩ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ٦٨ .

٥ - د/ محمد عبد المطلب : البلاغة العربية : قراءة أخرى . سابق . ص ٢٦٠

٦ - عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز . سابق . ص ٣٢٨ .

٧ - ديوان أوس ص ١١١ .

٨ - شعر زهير ص ٤٤

ويقول كعب :

فَعَزَّيْتُ عَنْهَا إِنَّمَا هُوَ أَنْ أَرَى مَا لَا أَنَالُ فَلَانْتَنِي لَعَزُوفٌ (١)

ومما يلحظ على الجملة الواقعة بعد دالة القصر إنما في هذه الأبيات الثلاثة أن واحدة منها جاءت بالفعل الماضي، وقد سبقت إنما بجملة شرطية، ومن ثمة تترجح دلالتها على التوكيد، وتكون حينئذٍ بمعنى قد (٢) وأما الجملتان الأخريان، فقد جاءتا اسميتين، وأنتجتا دلالة الحصر المنتج بالنفي والاستثناء، إذ يمكن القول فيهما: ما أنت إلا عمناء عند زهير، وما هو إلا أن أرى عند كعب .

وقد لا يقنع الشاعر بما استخدم من أدوات للتوكيد ، فيزيد من نشاط لغته التوكيدية باستخدام وسائل أكثر صرامة ، وأشد توكيداً مثل أسلوب القسم الذي يمارس دلالاته التوكيدية من خلال توظيف جملتين ترتبطان ارتباطاً عضوياً ، أولاهما جملة القسم ، وثانيتهما جملة جواب القسم التي يراد توكيدها عند المتلقي ولذا تترواح بنية القسم بين الخبر والإنشاء ؛ لأن " لفظه لفظ الخبر ، ومعناه الإنشاء والالتزام بفعل المحلوف عليه أو تركه " (٣) يقول أوس :

وَاللَّهِ لَأَوَّلًا قُرْزُلٌ إِذْ نَجَا لَكَانَ مَثْوَى خَدِّكَ الْأَخْرَمَا (٤)

ويقول زهير :

تَاللَّهِ قَدْ عَلِمْتُ سَرَاهُ بَنِي ذُبْيَانَ عَامَ الْحَبْسِ وَالْأَصْرِ (٥)

ويقول كعب :

فَأَقْسَمْتُ بِالرَّحْمَنِ لَا شَيْءَ غَيْرُهُ يَمِينُ امْرِئٍ بَرٍّ وَلَا أَتَحَلَّلُ
لَأَسْتَشْعِرَنَّ أَعْلَى دَرِيَسٍ مُسْلِمًا لَوَجْهِ الَّذِي يُخَيِّي الْأَنَامَ وَيَقْتُلُ (٦)

ويقول الحطيئة :

يَقُولُونَ يَسْتَعْنِي وَاللَّهِ مَا الْغَنَى مِنَ الْمَالِ إِلَّا مَا يُعِفُّ وَمَا يَكْفِي (٧)

فقد استخدموا في بنية القسم : ثلاث أدوات للقسم هي : الواو ، التاء ثم الباء ، والمقسم به وهو لفظ الجلالة عند كل من : أوس وزهير والحطيئة ، والرحمن التي هي اسم من أسماء الله الحسنى عند كعب ، وأداة القسم والمقسم به تمثلان جملة القسم ، ثم جملة جواب القسم التي جاءت مؤكدة باللام عند أوس ، وقد عند زهير ، واللام ونون التوكيد الثقيلة عند كعب ، ثم النفي والاستثناء عند الحطيئة ، وكل ذلك يعني أن الشعراء الأربعة لم يقنعوا باستخدام أسلوب القسم كدالة توكيدية وحدها ،

١ - ديوان كعب ص ٨٥ .

٢ - د/ مها بنت صالح الميمان: إنما في السياق والتركييب والدلالة: مجلة الدراسات اللغوية: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات والدراسات الإسلامية . المجلد الخامس العدد الرابع ص ١٥٨ . ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٤م . المملكة العربية السعودية .

٣ - الزركشي : البرهان في علوم القرآن . سابق . ٣٧٥/٢ .

٤ - ديوان أوس ص ١١٣ .

٥ - شعر زهير ص ١١٦ ، والحبس والأصر واحد : أن يحدق العدو بالقوم ، فيحبسوا أموالهم ، والأصر أيضاً : الضيق .

٦ - ديوان كعب ص ٤٢ ، ٤٣ .

٧ - ديوان الحطيئة ص ١١٩ .

وإنما عمدوا إلى تأكيد جملة الجواب بأداة تأكيد أو أكثر في صورة من صور الإلحاح على توصيل الرسالة المرادة إلى المتلقي ، وتثبيتها لديه .

وتم مقسم به آخر كان أكثر شيوعاً عندهم ، وهو القسم بطول العمر ، أو بالعمر فيقال :
لعمرك ، أو لعمري ، قال أوس بن حجر :

لَعَمْرُكَ مَا تَدْعُو رَبِّيعَةً بِاسْمِنَا جَمِيعًا وَلَمْ تُثْبِتْ بِإِحْسَانِنَا مُضَرَ (١)
وقال زهير :

لَعَمْرُكَ مَا جَرَّتْ عَلَيْهِمْ رِمَاحُهُمْ دَمَ ابْنِ نَهْيِكَ أَوْ قَتِيلِ الْمُثَنَّمِ (٢)
وقال كعب :

لَعَمْرُكَ مَا خَشِيتُ عَلَى أَبِي مَصَارِعَ بَيْنَ قَوْ فَالْسُّلَى (٣)
وقال الحطيئة :

لَعَمْرُكَ مَا تُضَيِّعُ آلُ لَأِي وَثِيقَاتِ الْأُمُورِ إِلَى عُرَاهَا (٤)

فالخبر فيها جميعاً محذوف مقدر بكلمة قسمي، وقد اجتمعت الأبيات الأربعة على خطاب المفرد بكاف الخطاب، وتصدير جملة الجواب بدالة النفي ما؛ لأنهم يريدون تأكيد نفي جملة الجواب الواقعة بعد دالة النفي التي انتفى معها استخدام أية دالة من دوال التوكيد المقترنة بجملة الجواب .

ثانياً : بنية العدول :

ثمة مستويان للغة يتوزعان بين اللغويين والنحاة من ناحية والأدباء/ الشعراء من ناحية ثانية ، أولهما المستوى المثالي ، أو مستوى الصحة اللغوية والنحوية ، وثانيهما مستوى الانحراف أو العدول عن الأصل اللغوي والنحوي ، ويبرز هذا العدول بصورة واضحة في المستوى التركيبي من اللغة ؛ لأن حرية الاختيار من البدائل اللغوية تكون واسعة أمام المبدعين الشعراء ، فهم يعدلون عن بعض التراكيب اللغوية إلى غيرها ؛ بغية تحميل الخطاب الشعري من الدلالات ما لا يستطيع المستوى المثالي تحقيقه ، ومن أبرز مظاهر الانحراف ، أو العدول عن الأصل في الخطاب الشعري خاصة بنية التقديم والتأخير (٥) ؛ لأن الأصل التقديم ، ويتم العدول عنه بالتأخير ، وكذا الأصل في كل من الذكر والوصل ، ويكون العدول عنهما بالحذف والفصل والاعتراض (٦) ، وكل ذلك يتم رعاية

١ - ديوان أوس ص ٣٢ ، وانظر : ٢٦/١ ، ٤٩/٢ ، ٦١/١ ، ١٠٦/٢٥ .

٢ - شعر زهير ص ٢٣ ، المثلث : اسم موضع ، وانظر : ٨٨/٣١ ، ١٤٨/٦ ، ١٦٥/١ .

٣ - ديوان كعب ص ١٨٣ ، وانظر : ٩٦/١٠ ، ١٥٣/١ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ٩٩ ، وانظر : ٣٧/٧ ، ٩١/٢٩ ، ٩٧/٧ .

٥ - د/ أحمد محمد ويس : الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية . كتاب الرياض رقم ١١٣ . ص ١٣٧ . أبريل ٢٠٠٢م السعودية
السعودية

٦ - د/ تمام حسان : اللغة العربية والحدث . مجلة فصول مج ٤ العدد الأول ص ١٤٠ . أبريل ١٩٨٤م . القاهرة .

لدلالات خاصة يريدها الشعراء ، ويرون التركيب بالصورة التي أبدعوها أنسب لإنتاجها من التزام الأصل اللغوي والنحوي الذي يتكئ على القاعدة اللغوية أو النحوية بما تعنيه من الصرامة ، وحتمية التقيد بها .

١. التقديم والتأخير :

ذهب حازم القرطاجني إلى القول بأن الدلالة إنما يتم إنتاجها " بوضع مخصوص ، وترتيب مخصوص ، فإن بُدِل ذلك الوضع والترتيب زالت تلك الدلالة " (١) وذلك ما يستدعي فكرة الرتب المحفوظة والأخرى غير المحفوظة التي عرفتها اللغة العربية ، وإذا كانت الأولى قد ارتبطت بشيء من الصرامة التقعيدية ، فإن الثانية قد عرفت المرونة التي اقترنت باللغة العربية فهي " تميل إلى حرية الرتبة " (٢) حتى قيل : إنها " كانت في الأصل لغة شعرية ، وكان لذلك أثر واضح في أن عناصر الجملة فيها لا تلتزم بترتيب معين " (٣) ، وفي ضوء ذلك نستطيع دراسة ظواهر التقديم والتأخير عند شعراء البحث على النحو التالي :

تقديم المسند على المسند إليه :

من الرتب المحفوظة في الجملة الاسمية العربية تقدم المسند إليه على المسند ؛ لأن مرتبة المسند إليه التقدم ؛ وذلك لأن مدلوله هو الذي يخطر أولاً في الذهن ؛ لأنه المحكوم عليه ، والمحكوم عليه سابق للحكم " (٤) بيد أن الشعراء يعدلون عن ذلك ، فيقدمون المسند على المسند إليه ؛ رغبة في صدع النظام اللغوي بما ينتج لهم دلالاتهم المرادة من عملية الصدع هذه يقول أوس :

دَانِ مُسِيفٌ فَوْيَقَ الْأَرْضِ هَيْدَبُهُ يَكَادُ يَدْفَعُهُ مَنْ قَامَ بِالرَّاحِ (٥)

ويقول زهير :

بِهَآ الْعَيْنُ وَالْآرَامُ يَمْشِينَ خِلْفَةً وَأَطْلَاوْهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمٍ (٦)

ويقول كعب :

ضَخَمَ مَقْلَدُهَا فَعَمَّ مَقْيَدُهَا فِي خَلْقِهَا عَنْ بَنَاتِ الْفَحْلِ تَفْضِيلُ (٧)

ويقول الحطيئة :

لِلْفَحْلِ فِي آثَارِهَا رَجَلٌ يُخَايِلُ أَوْ يُخَاطِرُ (٨)

١ - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . سابق . ص ١٧٩ .

٢ - د/ عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي . ص ٢١٤ . مكتبة الخانجي . ١٩٨٠ م . القاهرة .

٣ - د/ شوقي ضيف : تجديد النحو . ط ٣ . ص ٢٤٦ . دار المعارف . ١٩٩٠ م . القاهرة .

٤ - السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع . ص ١١٢ دار الكتب العلمية . بيروت د ٥ .

٥ - ديوان أوس ص ١٥ . مسف : شديد الدنو ، هيدبه : ما تدلى منه ، وانظر : ١٦/١٩ ، ١٧/٢٢ ، ٤٤/٣٠ .

٦ - شعر زهير ص ١٠ . العين : بقر الوحش ، الآرام : الظباء ، أطلأوها : ولد البقر وانظر : ١٢/٩ ، ٢١/٣٧ .

٧ - ديوان كعب ص ٢٠ . مقلدها : رقبة الناقة ، فعم : ممتلئ ، مقيدها : رسغ الناقة ، وانظر : ١٩/١١ ، ٢١/٤٠ .

يُلاحظ في الأبيات الأربعة تقدم المسند على المسند إليه ؛ التماساً لبعض الدلالات التي ينتجها مثل هذا التقدم ففي بيت أوس قدم المسند . فوق الأرض . على المسند إليه . هيدبه . للدلالة على مدى اقتراب هذا السحاب من الأرض حتى كأن القائم يستطيع أن يدفعه براحته ، ومن ثمة يتساقط القرب الخطي/ التقديم ، مع القرب المكاني للسحاب من الأرض ، وفي بيت زهير قدم المسند . بها . على المسند إليه . العين . ليدل على ارتباط الحيوانات بالدار . ومن ثم خلوها من الأنيس ، وفي بيت كعب نراه قدم المسند المتعدد : ضخم ، فعم ، في خلقها ، على المسند إليه : مقلدها ، مقيدها ، تفضيل ؛ ليركز الذهن على الوصف الذي يصف به تلك الناقة ، وفي بيت الحطيئة قدم المسند . للفحل . على المسند إليه . زجل . ليلفت الذهن إلى هذا المتأخر ، و ليسارع بتخصيص الزجل بهذا الفحل دون غيره من الفحول .

وإذا نظرنا في حالة المسند إليه والمسند في الأبيات السابقة ، لوجدنا التقدم يدور في فلك الجواز والوجوب الذي يقتضيه تعريف المسند إليه ، أو عدم تعريفه ، وفي كلتا الحالتين هناك تصرف في البناء النحوي ، وهو تصرف " لا يعني مخالفة القواعد ، إنما يعني العدول عن الأصل " (٢) الذي يقتضيه المنطق الفطري للغة ، ذلك العدول الذي تقتضيه الدلالات السياقية التي عمد المبدعون إلى إنتاجها من خلاله .

أما في المركب الفعلي ، فإن الترتيب الطبيعي هو الملتزم في الجملة العربية . فعل + فاعل + المفعول به + الفضلات . بيد أن التقديم الذي يحدث في المركب الفعلي ، إنما هو تقدم المفعول به على الفاعل ؛ لأن الأصل في المفعول به " أن يكون فضلة بعد الفاعل " (٣) مع وجود الفعل المتعدي ، ومن ثمة يكون تقدمه عدولاً عن الأصل ، وصدعاً لمعيارية القواعد اللغوية وللمتلقي في آن معاً ، ولم يكن العدول عن الأصل ، أو صدع المعيار وتوقع المتلقي إلا في إطار الدلالات الأدبية ، وكان أبرزها في البلاغة القديمة : العناية والاهتمام بالمقدم (٤) يقول أوس بن حجر :

يُلَاعِبُ أَطْرَافَ الْأَسِنَّةِ عَامِرٌ وَصَارَ لَهُ حَظُّ الْكَتِيبَةِ أَجْمَعُ (٥)

ويقول زهير :

وَعَوْدَ قَوْمِهِ هَرِمَ عَلَيْهِ وَمِنْ عَادَاتِهِ الْخُلُقُ الْكَرِيمُ (٦)

ويقول كعب :

أَتَى الْعُجْمَ وَالْآفَاقَ مِنْهُ قَصَائِدٌ بَقِينَ بَقَاءَ الْوَحْيِ فِي الْحَجَرِ الْأَصَمِ (٧)

١ - ديوان الحطيئة ص ٦٣ . زجل : صوت ، يخایل : من الاختيال والعظمة ، وانظر : ٢٩/٢٠ ، ٣٠/٢٣ ، ٥٥/٦ .

٢ - د/ شكري عياد : اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي . ص ٨٦ . انترناشيونال ط١/٩٨٨م القاهرة .

٣ - ابن جني : المحتسب . تحقيق علي النجدي ناصف ورفيقه ٦٥/١ . المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٩٤م .

٤ - د/ عبد الحكيم حسان : نظرية اللغة في النقد العربي . سابق . ص ٢١٩ .

٥ - ديوان أوس ص ٥٨ ، وانظر : ٤٥/٣٧ ، ٤٨/٧ ، ٥٩/١٤ ، ٦٧/٢٦ ، ٩٦/١٦ .

٦ - شعر زهير ص ١٥٠ وانظر : ١٩/٣٢ ، ٢١/٣٦ ، ٢٤/٤٥ ، ٣٣/٨ .

ويقول الحطيئة :

أَلَمْ أَكُ مِسْكِينًا إِلَى اللَّهِ رَاغِبًا عَلَى رَأْسِهِ أَنْ يَظْلِمَ النَّاسَ زَاجِرُهُ (٢)

وإذا كان المقدم في الذهن مقدماً في الذكر ، فإن تقدم المفعول به على الفاعل في هذه الأبيات جاء للاهتمام بالمتقدم والعناية به ، فلما كان عامر في بيت أوس مشهوراً بالرماح وملاعبتها حتى ارتبط بها ف قيل: ملاعب الأسنة ، قدم أوس أطرافها عليه ؛ لأنها تشير إليه ، ولما كان فضل هرم قد شمل قومه أولاً ، رغب زهير في تقديم قومه عليه ؛ لفتاً إلى محل وقوع الفضل ، وامتداح المتفضل هو ما رأيناه عند الحطيئة وهو يقدم المفعول على الفاعل إذ أراد لفت الانتباه إلى انتفاء ظلم الناس منه؛ لأن لديه زاجراً من إيمانه يزجره ويمنعه .

وإذا كان حق الفعل أن يتقدم على الفاعل ، لأنه . الفعل . " يقتضي أمراً ما يكون هو مسنداً إليه ، فحصول ماهية الفعل في الذهن يستلزم حصول شيء يُسند ذلك الفعل إليه ، والمنتقل إليه متأخر بالرتبة عن المنتقل عنه ، فلما وجب كون الفعل مقدماً على الفاعل في الذهن ، وجب تقدمه عليه في الذكر " (٣) فإن تقدم المفعول به على الفعل والفاعل يُعدُّ خرقاً كبيراً في جدار القاعدة اللغوية وهو خرق يستدعي من الدلالات ما لا يستطيعه التزام الأصل ، يقول أوس :

أَقُولُ : فَأَمَّا الْمُنْكَرَاتِ فَأَتَّقِي وَأَمَّا الشَّدَا عَنِّي الْمُلِمِّ فَأَشْذِبُ (٤)

ويقول زهير :

فَكَلَّا أَرَاهُمْ أَصْبَحُوا يَغْفُلُونَهُمْ غَلَالَةً أَلْفٍ بَعْدَ أَلْفٍ مُصَتِّمٌ (٥)

ويقول كعب :

مَا شَرُّهَا بَعْدَمَا ابْيَضَّتْ مَسَائِحُهَا لَا الْوُدَّ أَعْرِفُهُ مِنْهَا وَلَا اللَّطْفَا (٦)

ويقول الحطيئة :

وَكَيْفَ وَلَمْ أَعْلَمْهُمْ خَذْلُوهُمْ عَلَى مَوْطِنٍ وَلَا أَدِيمُكُمْ قَدُّوْا (٧)

نلاحظ دلالة تقديم المفعول على الفعل والفاعل جميعاً في هذه الأبيات الأربعة من خلال الدلالة السياقية التي تبدو عند أوس في افتخاره الذاتي بعدم ارتكاب المعاصي والمنكرات ؛ ولذا قدمها على الفعل والفاعل ، والأمر عينه نجده عند زهير وهو يقدم المفعول به . كلاً . ليدل بسبقه الفاعل وتقدمه

١ - ديوان كعب ص ٥٤ . الحجر الأصم : الصلب ، وانظر : ٢٠/٣٠ ، ٤٢/٢٥ ، ٤٢/٣٥ ، ٤٣/٤٥ ، ٧٤/٢٥ .

٢ - ديوان الحطيئة ص ٣٢ ، وانظر : ٣٢/٢٦ ، ٣٤/٣ ، ٧٤/١٤ ، ٧٦/١٩ ، ٩٨/١٢ .

٣ - الفخر الرازي : مفاتيح الغيب . المجلد الأول : ٦٢/١ ، ٦٣ . دار الفكر . ط ١٤٠٥/هـ ١٩٨٥ م . لبنان .

٤ - ديوان أوس ص ٧ .

٥ - شعر زهير ص ٢٤ ، الغلالة : الشيء بعد الشيء ، المصتم : التام .

٦ - ديوان كعب ص ٥٩ . المسائح : الذوائب من الشعر .

٧ - ديوان الحطيئة ص ٦٦ .

عليه سبق هؤلاء الممدوحين إلى تحمل الديات ؛ ولأن تحملهم الديات سابق على رؤيته إياهم ؛ لذا فقد قدم المفعول به على الفعل والفاعل جميعاً ، أما كعب فقد آذاه انصراف المرأة عنه بعدما علا الشيب رأسه ، فكان أول شيء لم يعرفه منها هو الود ؛ ولذا قدمه على الفعل والفاعل ، ويقدم المفعول به المفعول المتأخر رتبة عن الفعل ؛ رغبة في نفي الاعتداء على الأحساب عن هؤلاء القوم .

وإذا كان تقدم المسند على المسند إليه الاسمي ، أو المفعول على الفاعل ، أو الفاعل والفعل جميعاً عدولاً عن الأصل ، فإن الشعراء قد يعمدون إلى هذا الأصل فيحافظون على الترتيب الطبيعي بين المسند والمسند إليه ، بيد أنهم يفصلون بينهما ببعض الفواصل اللغوية ، أو الفضلات التي يعترضون بها بين المسندين ؛ بغية إنتاج دلالات لا يأتيها انتفاء الاعتراض الذي تناوله غير واحد من البلاغيين القدماء ، واستحسنوه ؛ لما له من قيم أسلوبية (١) يقول أوس :

أَتَانِي ابْنُ عَبْدِ اللَّهِ قُرْطُ أَخْصُهُ وَكَانَ ابْنُ عَمِّ نَصْحُهُ لِي بَارِدُ (٢)

فإننا نلاحظ أن جملة : نصحه بارد تامة الإسناد تامة المعنى ، ولكنه اعترض بين المسندين بالجار والمجرور لي للدلالة على تخصيص المسند إليه وتوجهه نحو ضمير التكلم المسبوق بلام الملكية ، ويقول زهير :

مِرَامٍ فَلَا ذُو الْوَثْرِ يُدْرِكُ وَثْرَهُ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلَمٍ (٣)

فالاعتراض بالجار والمجرور . عليهم . بين المسندين ؛ قد حدد علاقة الجاني الوثقى بقومه . هم . فربطه بهم بعلاقة الجر ؛ ولذلك فإنهم لا يُسلمونه للعدو ؛ لمنعتهم وعزتهم ، ويقول كعب :

وَهُمْ إِذَا خَوَّتِ النُّجُومُ فَإِنَّهُمْ لِلطَّائِفِينَ السَّائِلِينَ مَقَارِي (٤)

فقد اعترض بين المسندين بالجار والمجرور والصفة . للطائفين السائلين . ، وهو بذلك يحدد المحتاج إلى القرى أولاً ، ثم يجيء بالقرى آخرًا ، ويقول الحطيئة :

فَتَى لَا يُضَامُ الدَّهْرُ مَا عَاشَ جَارُهُ وَلَيْسَ لِإِدْمَانِ الْقَرَى بِمُؤُولٍ (٥)

والاعتراض بالجار والمجرور . لإدمان القرى . بين اسم ليس المسند إليه المستتر وخبرها للدلالة على القربى بين إدمان القرى والممدوح .

١ - حول مفهوم الاعتراض وجمالياته انظر : البديع لابن المعتز ص ٥٩ ، نقد الشعر لقدامية بن جعفر ص ١٣٧ ، تحرير التحرير لابن أبي الإصيص ص ١٢٧ ، المثل السائر الأثير لابن الأثير ١٧٢/٢ ، البديع في البديع لأسامة بن منقذ ص ٨٧ ، المنزح البديع للسلجماسي ص ٤٤٩ ، الطراز للعلوي ١٦٧/٢ .

٢ - ديوان أوس ص ٢٣ .

٣ - شعر زهير ص ٢٤ .

٤ - ديوان كعب ص ٣٣ ، مقاري : أي يقرون ضيوفهم ويكرمونهم .

٥ - ديوان الحطيئة ص ٤٠ .

ويكون الاعتراض بين المسندين في المركب الفعلي كذلك ؛ لإنتاج الدلالات التي يقتضيها السياق ، من ذلك قول أوس بن حجر :

وَقَتْلَى بِجَنْبِ الْقَرْنَتَيْنِ كَأَنَّهَا نُسُورٌ سَقَاها بِالدِّمَاءِ مُقَشَّبُ (١)

فقد اعترض بين الفعل والفاعل بالجار والمجرور ؛ ليربط بين الفعل والسائل المسقي وهو الدماء وفي ذلك إشارة إلى سرعة الموت الذي حلّ بتلك النسور ، ويقول زهير :

لَعْنَرِي لَنِعْمَ الْحَيِّ جَرَّ عَلَيْهِمْ بِمَا لَا يُوَاتِيهِمْ حُصَيْنٌ بَنُ ضَمْضَم (٢)

فالاعتراض هنا دل على المكان الذي توجهت إليه جناية الحصين بن ضمضم ، ويقول كعب :

تَرَى الْكَاسِعَاتِ الْغُفَرَ فِيهَا كَأَنَّمَا شَوَاهَا فَصَلَّاهَا مِنَ النَّارِ جَاحِم (٣)

هذا الاعتراض يؤدي دلالة الارتباط بين الفعلين : شواها ، فصلاها ؛ وأكد ذلك بالربط بينهما بالفاء التعقيبية ، ويقول الحطيئة :

وَيَمْنَعُهَا مَنْ أَنْ تَضَامَ فَوَارِسٌ كِرَامٌ إِذَا الْأُخْرَى مِنَ الرَّوْعِ شُلَّتْ (٤)

فالاعتراض بين الفعل والفاعل بالجار والمجرور . من أن تضام . ؛ للاهتمام بالفاعل المتأخر لما له من حميد الصفات التي أشار إليها صدر المصراع الثاني .

وإذا كان ما يدخل بين ركني الإسناد من الفضلات يُعد اعتراضاً يفصل بينهما ؛ لإنتاج دلالات منها السياقي ومنها الإيقاعي ، وكل صور الاعتراض إنما هي عدول عن الأصل اللغوي ، فإن الفصل بين الصفة والموصوف يُعد كذلك عُذولاً عن الأصل ؛ لأن " حق الصفة أن تصحب الموصوف " (٥) وتلازمه وتتبعه تبعية ينتفي معها الفصل بينهما ؛ لأنهما كالشيء الواحد ؛ إذ الصفة لا تضيف إلى موصوفها " ما يصبح به جملة مستقلة بمعنى ، إذ لا يزال مفرداً ، وكل ما حدث له بالنعته أنه حُصِّصَ ، أو عُيِّنَ ، وكأنه جزء لا يتجزأ منه " (٦) .

تتنوع الدواخل الفاصلة أو المعترضة بين الصفة والموصوف ، ما بين الجار والمجرور والظرف والجملة الوصفية ، وغير ذلك ، يقول أوس :

نُبِّئْتُ أَنَّ دَمًا حَرَامًا نَلْتَهُ فَهَرِيقَ فِي ثَوْبٍ عَلَيْكَ مُحَبَّر (٧)

١ - ديوان أوس ص ٦ ، القرنتان : موضع ، مقشَّب : هو واضع السم للنسر ، وانظر : ٢٦/٢ ، ٦٠/١٧ ، ٦٤/٦ .

٢ - شعر زهير ص ٢٠ ، وانظر : ١٦/٢٢ ، ١٩/٣٢ ، ٢٠/٣٣ ، ٣١/١ ، ٣٦/١٧ .

٣ - ديوان كعب ص ١٠٣ ، الكاسعات : الضباء المستترة ، الجاحم : الموقد من الجحيم ، وانظر : ١٩/٨ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ١٣٩ ، وانظر : ٩٩/١٧ ، ١٢٩/١٥ ، ١٣١/١ ، ١٤٢/٧ .

٥ - ابن يعيش : شرح المفصل ٥٨/٣ مكتبة المتنبّي . القاهرة . د . ت .

٦ - د/ شوقي ضيف : تجديد النحو . سابق . ص ١٢٥ .

٧ - ديوان أوس ص ٤٧ ، وانظر : ١٤/١٠ ، ١٥/١٢ ، ١٥/١٤ ، ٩٦/١٥ .

فقد اعترض بين الموصوف . ثوب . والصفة . محبر . بالجار والمجرور ؛ لتحديد مكان هذا الثوب المحبر الذي يشير إلى ارتباط صاحبه . كاف الخطاب . بالدماء المراقبة • ويقول زهير :

رَدُّ الْقِيَانِ جَمَالَ الْحَيِّ فَاحْتَمَلُوا إِلَى الظَّهِيرَةِ أَمْرٌ بَيْنَهُمْ لِبُكَ (١)

فالاعتراض بالظرف والمضاف . بينهم . بين الصفة والموصوف قد حدد مكان الاختلاف ، وحصره بين هؤلاء الناس دون غيرهم ، ويقول كعب :

وَذَكَرْنِيهَا عَلَى نَائِيهَا خَيَالٌ لَهَا طَارِقٌ يَغْتَرِينَا (٢)

فالجار والمجرور لها المعترضان بين الصفة والموصوف . خيال ، طارق . قد أنتجا دلالة التخصيص المرتبطة بلام الملكية وهاء الغائبة الذي يشير إلى أمر آخر ، وهو ربط المصراع الأول بالثاني ، ذلك أن الأول قد ضم ضمير الغائبة مرتين ، ولما كاد الثاني أن يخلو منه جاء به معترضاً بين الصفة وموصوفها للتقريب المكاني بين ثلاثتها من ناحية ، وللربط بين المصراعين من ناحية أخرى ، ويقول الحطيئة :

فَحَيَّاكَ وَدَّ مَا هَذَاكِ لِفَتْيَةٍ وَخُوصٍ بِأَعْلَى ذِي طَوَالَةٍ هُجْدٍ (٣)

وهو هنا يؤدي الدلالة عينها ، وهي الإشارة إلى المكان المحدد الذي تقف فيه هذه الإبل الغائرة العيون وهو ذو طوالة •

كما يلحق التقديم والتأخير ببنية الأسلوب الشرطي ، ذلك الأسلوب الذي ارتضى النظام اللغوي تكونه من أجزاء ثلاثة ذات ترتيب مخصوص ، وهي : أداة الشرط + جملة الشرط + جملة الجواب أو الجزاء ، وهاتان الجملتان مترابطتان ترابطاً تلازمياً في حالتي الوجود والعدم ؛ لأنهما في حقيقة الأمر جملتان علقت أداة الشرط إحداهما بالأخرى (٤) ومن ثم كان تقدم الأداة وجملة الشرط هو الأصل الذي الذي يتم العدول عنه في اللغة الأدبية بتقديم جملة الجواب على الأداة وجملة الشرط ، أو على هذه الأخيرة وحدها لما يحمله هذا العدول من دلالات لا ينتجها التزام الأصل ، يقول أوس بن حجر :

وَإِنْ أَبَا الصَّهْبَاءِ فِي حَوْمَةِ الْوَعَى إِذَا ازْوَرتِ الْأَبْطَالُ لَيْتَ مُحَرَّبٍ (٥)

فالترتيب الطبيعي لهذه الجملة الشرطية هو : إذا ازورت الأبطال في حومة الوعى فإن أبا الصهباء ليت محرب ، ولكنه لما بدأ بجملة الجواب أراد ألا يسبق ممدوحه بشيء ، حتى وإن كان ذلك دالاً على سبقه لهم عند مقارنته بهم • ويقول زهير :

أَنْ نِعْمَ مُعْتَرِكُ الْجِيَاعِ إِذَا خَبَّ السَّفِيرُ وَسَابِئُ الْخَمْرِ (٦)

١ - شعر زهير ص ٧٨ ، لبك : مختلط ، وانظر : ٢٠/٣٥ ، ٩٨/٦ ، ١٠١/٣ •

٢ - ديوان كعب ص ٧٣ ، وانظر : ١٠٣/١٥ ، ١٠٤/٣٣ ، ١٢٥/١ •

٣ - ديوان الحطيئة ص ٧٣ ، خوص : إبل غائرة العيون ، وانظر : ٧/٥ ، ٥٣/١ ، ١٠٧/١٢ ، ١١٨/٢٢ •

٤ - د/ محمد حماسة عبد اللطيف : بناء الجملة العربية ص ١٧٠ دار الشروق ط ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م . القاهرة •

٥ - ديوان أوس ص ٦ ، ليت محرب : شديد الغضب ، وانظر : ١/٦ ، ٢٠/٢ ، ٣٣/٣ ، ٣٣/٤ ، ٤١/١١ ، ٥١/٣ •

٦ - شعر زهير ص ١١٦ ، خب السفير : اشتد الزمان ، سابئ الخمر : مشترها ، وانظر : ٣٦/١٨ ، ٥٧/٣٥ •

فإنه لما أراد المدح قدم دالة المدح الواقعة جواباً للشرط على فعله ؛ رغبة في تصدير الكلام بما يخدم غرضه ، ويقول كعب :

لَا يَشْتَكُونَ الْمَوْتَ إِنْ نَزَلَتْ بِهِمْ شَهْبَاءُ ذَاتِ مَعَاقِمٍ وَأَوَارٍ (١)

وهذا التقديم لجملة الجواب تنصرف دلالاته إلى امتداح القوم بالشجاعة والجلد وقت الشدائد المهلكة وكأنها ملازمة لهم من قبل نزول الشدائد . ويقول الحطيئة :

لَهَا طِيبٌ رِيًّا إِنْ نَأْتَيْ وَإِنْ دَنَتْ دَنْتَ عَبْلَةً فَوْقَ الْفِرَاشِ الْمُمَهَّدِ (٢)

فتقديم المركب الاسمي الذي تقدم فيه المسند على المسند إليه ؛ لإفادة التخصيص مع تصدير الكلام بما لها من طيب الرائحة على نأيها عنه .

٢. الحذف :

تعد بنية الحذف واحدة من ظواهر العدول عن الأصل اللغوي ؛ لأن " الذكر يمثل الأصل المثالي " (٣) الذي يعدل عنه المبدعون وينشئون تراكيب لغوية جديدة؛ بغية إنتاج دلالات تحددها السياقات التي يتم فيها هذا الحذف باعتباره ظاهرة لغوية " يؤدي البحث في أبنيته وصوره إلى الكشف عن بعض أسرار النظم " (٤) ولذلك أولته الدراسات اللغوية والبلاغية القديمة عنايتها ؛ لأن الحذف والإضمار سنة من سنن العرب في تأليف لغتهم (٥) كما أنه لم يكن مقصوراً على العرب وحدهم ، وإنما هو " ظاهرة لغوية تشترك فيها اللغات الإنسانية " (٦) وإن كانت أكثر وضوحاً في اللغة العربية وبلاغتها التي ارتبطت بالإيجاز المعروف بأنه " حذف الفضول وتقريب البعيد " (٧) .

كما انتهت إليه كذلك الدراسات اللغوية الحديثة ؛ لما له من دور واضح في إنتاج التواصل بين المبدع والمتلقي من ناحية ، ومن ناحية أخرى لما له من دور في تحقيق التماسك النصي ، أو الحبك (٨) كواحد من معايير نصية النص ، وهو أيضاً ما انتهت إليه الدراسات اللغوية والبلاغية العربية القديمة ، واتخذ فيها بعض المصطلحات كالاتصال والامتزاج والالتئام والالتحام والاتساق والاتئلاف والاقتران والاحتباك وغيرها من المصطلحات (٩) .

١ - ديوان كعب ص ٣٤ ، ذات معاقم : أي أنها عقيم مهلكة ، أوار : غبار الحر ، وانظر : ١٩/١٦ ، ٣٣/١١ .

٢ - ديوان الحطيئة ص ٦٩ ، عبلة : فخمة ، وانظر : ٢٦/١٠ ، ٢٨/١٧ ، ٤٧/١٤ ، ٦٧/١٤ .

٣ - د/ محمد عبد المطلب : البلاغة العربية : قراءة أخرى . سابق . ص ٢٢٤ .

٤ - د/ سعيد حسن بحيري : دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ص ٢٢٦ . زهراء الشرق ١٩٩٩ م .

٥ - انظر : دلائل الإعجاز للجرجاني ص ١٤٦ ، الصاحبى لابن فارس ص ٣٨٦ ، الخصائص لابن جني ٢٨٤/١ .

٦ - د/ طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي ص ٩ . الدار الجامعية . الإسكندرية . د.ت .

٧ - أبو هلال العسكري : الصناعتين . سابق . ١٧٩ .

٨ - د/ صبحي الفقي : علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ١٩٢/١ . دار قباء ٢٠٠٠ م . القاهرة .

٩ - د/ محمد العبد : النص والخطاب والاتصال ص ١٠٠ ط ٢٠٠٥ م . الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي القاهرة .

وتتعدد أنواع الحذف من حذف الحروف إلى حذف الكلمات والجمل والتراكيب ، كما تتنوع أسبابه كثرة الاستعمال وطول الكلام وضرورة الشعر والإعراب وغيرها (١) كما تتنوع أغراضه بتنوع سياقاته ، وفي ضوء ما سبق يمكن دراسة الحذف عند شعراء الصنعة كما يلي :

أ. الحذف في الحروف :

ورد حذف بعض الحروف عند شعراء الصنعة الأربعة بكثرة ، منها حذف حرف النداء في مثل قول أوس بن حجر :

أَبَا دُلَيْجَةَ مَنْ يُوصِ بِأَرْمَلَةٍ أَمْ مَنْ لِأَشْعَثَ ذِي طِمْرَيْنِ طِمْلَالٍ (٢)
فهو لا يريد أن يشعر بفراق هذا الرجل لذا جعل ذكره أول ما يخرج من لسانه ، فلا يسبقه شيء حتى وإن كان أداة النداء ؛ ولذا فقد حذفها ، وأكد ذلك بتكرار هذه الصورة اللغوية في الموضعين الأخيرين المذكورين في هامش هذه الصفحة . وقول زهير :

إِلَيْكَ سِنَانُ الْعُدَاةِ الرَّحِيْمِ لُ أَعْصِي النُّهَاءَ وَأَمْضِي الْفُؤُولَا (٣)
فلم يرد تقديم أداة النداء على سنان لمكانته من نفسه ، ويقول كعب :

تَعْلَمُ رَسُولَ اللَّهِ أَنَّكَ مُدْرِكِي وَأَنَّ وَعِيدًا مِنْكَ كَالْأَخْذِ بِالْيَدِ (٤)
وذلك الحذف دال على المكانة العظيمة التي تقلدها رسول الله صلى الله عليه وسلم من نفس كعب إذ قال الأبيات من قصيدته اللامية غداة إسلامه ، ويقول الحطيئة :

فَمَا زَالَتِ الْوَجَنَاءُ تَجْرِي ضُفُورُهَا إِلَيْكَ ابْنُ شَمَاسٍ تَرْوُحُ وَتَغْتَدِي (٥)
فهو يحذف أداة النداء يا ؛ ليدلل على قرب مكانة من ابن شماس من نفسه ، إذ يرى في ذكرها قبلاً ونفياً لتلك المكانة .

ولم يكن حذف أداة النداء وحدها بالظاهرة في شعر هؤلاء الشعراء الأربعة ، وإنما ثم مواضع أخرى وردت عندهم منها : حذف حرف الجر رُبَّ مع بقاء واوها يقول أوس :

وَمُسْتَعْجِبٍ مِمَّا يَرَى مِنْ أُنَاتِنَا وَلَوْ زَيْنَتُهُ الْحَرْبُ لَمْ يَتَرَمَّرِ (٦)

١ - د/ طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي . سابق . الفصل الأول ٢٧ - ٩١ .
٢ - ديوان أوس ص ١٠٣ ، الطمر : الثوب البالي ، وانظر ٤٤/٣١ ، ٥٣/١ ، ١٠٢/١ ، ١٠٤/١٢ ، ١٠٧/١ .
٣ - ديوان زهير ص ١٩٢ ، الفؤول مفرداها القأل ، وانظر : ١١/٦ ، ١٧٥/٤ ، ١٩٣/٤ .
٤ - ديوان كعب ص ٨٧ ، وانظر : ٨١/١٠ ، ١٢٩/٤ ، ١٣٧/١ ، ١٤٢/٢ ، ١٤٢/٣ .
٥ - ديوان الحطيئة ص ٨٠ ، الوجناء : الغليظة ، ضفورها : أنساعها ، وانظر : ٥٠/١٢ ، ٩١/٢٧ ، ٩٥/٢ .
٦ - ديوان أوس ص ١٢١ ، زينته الحرب : دفعته ، لم يترمرم : لم يتحرك .

فقد حذف رب ودل عليها بالواو ، وهي تفيد التكثير ؛ لأنه في سياق الفخر ، فالمستعجبون من أناتهم كثيرون حتى كأن الحرب لو دفعتهم لم يتحركوا لانشغالهم بهذا التعجب ، ويقول زهير :

وَذِي نِعْمَةٍ تَمَمَّتْهَا وَشَكَرَتْهَا وَخَصِمٍ يَكَادُ يَغْلِبُ الْحَقَّ بَاطِلُهُ (١)

فقد حذف رب وأبقى الواو ، وحذفها يدل على كثرة من أنعم عليهم وتم لهم نعمهم ، ويقول كعب :

وَصَرَمَاءَ مِذْكَارٍ كَأَنَّ دَوِيَّهَا بُعِيدَ جَنَانِ اللَّيْلِ مِمَّا يُخَيَّلُ (٢)

فقد أراد : ورب صرماء ، وهي تدل على كثرة تلك الأراضي المخوفة الخالية من الماء والنبات قد قطعها ، ولذا فهو ممدوح بالشجاعة والصبر والجلد ، ويقول الحطيئة :

وَتَغْرِ لَا يُقَامُ بِهِ كَفَاؤُكُمْ وَلَمْ يَكْ دُونَهُمْ لَكُمْ كِفَاءُ (٣)

أراد : ورب ثغر وهو موضع المخافة ، وحذف رب للدلالة على كثرة تلك المواضع ، وفيه مدح لأنف الناقة بالشجاعة وحماية غيرهم مما يخافونه .

وقد لا يقنع الشعراء بحذف حرف الجر ، وإنما يقومون بحذف حرف الجر والمجرور خاصة بعد فعل القول ، وذلك في مواضع هي : ٧/١٣ عند أوس ، ٤٦/٣ عند زهير ، ٤٢/٢٦ عند كعب ، ٢٥/٩ عند الحطيئة .

ب . الحذف في التراكيب : حذف المسند إليه :

الحذف في الأسماء واحد من أنواع الحذف التي تدخل على التراكيب الإسنادية، ويكون العنصر المحذوف فيها اسماً تم الاستغناء عنه لوجود قرينة دالة عليه؛ إذ لا يتم الحذف إلا بقرينة وهي قرينة قد تكون لفظية وقد تكون حالية يشير إليها السياق الذي ترد فيه ، وقد حفل الشعر العربي بمثل هذا النوع من الحذف لما له من الدلالات التي قد لا تكون حال الذكر ؛ ولذلك قال الإمام عبد القاهر الجرجاني : " فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدر أنطق ما تكون إذا لم تتطرق ، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبين " (٤) ، يقول أوس :

قَوْمٌ لِنَاثٍ وَفِي أَعْنَاقِهِمْ غُفٌ وَسَغِيهِمْ دُونَ سَغِي النَّاسِ مَبْهُورٌ (٥)

ويقول زهير :

حَامِي الذَّمَارِ عَلَى مُحَافَظَةِ الْـ جُلَى أَمِينُ مُغَيَّبِ الصَّدْرِ (٦)

ويقول كعب :

١ - شعر زهير ص ٥٩ .
٢ - ديوان كعب ص ٤١ ، صرماء : أرض لا نبت فيها و لا ماء ، مذكور : أرض خالية مخوفة .
٣ - ديوان الحطيئة ص ٨٣ .
٤ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز . سابق . ص ١٠٤ .
٥ - ديوان أوس ص ٤٤ .
٦ - شعر زهير ص ١١٦ .

شُمُ الْعَرَانِينَ أَبْطَالَ لُبُوسُهُمْ مِنْ نَسَجِ دَاوُدَ فِي الْهَيْجَا سَرَابِيلُ^(١)
ويقول الحطيئة :

قَوْمٌ إِذَا عَقَدُوا عَقْدًا لَجَّارَهُمْ شَدُّوا الْعِنَاجَ وَشَدُّوا فَوْقَهُ الْكَرْبَا^(٢)

لقد تم حذف المسند إليه من أول هذه الأبيات الأربعة ، وتقديره في بيت زهير : هو ، أما في الثلاثة الأخرى فتقديره : هم ، وهذا الحذف قد أتى ببعض الدلالات منها : تكثيف النص وتحمله على إيجازه بكم هائل من التوقعات التي تربط المتلقي بالنص و تتواصل معه ، إذ تتم استثارته لبحث عن المقصود من المذكور ، ومن ثمة يظل فكره متراوِّحاً بين البنية السطحية والبنية العميقة ، ليصل من تقليب النص على بنيته إلى الدلالة المرجوة ، وهي دلالة لا تقف عند حد الذم والتجاهل لدى أوس ، والمدح والاستحسان لدى الثلاثة الباقين الذين يرى كلُّ منهم أن ممدوحه من الشهرة بحيث لا تحسن الإشارة إليه ؛ لأن الممدوح المحذوف " بلغ في استحقاق الوصف إلى حيث يعلم بالضرورة أن ذلك الوصف ليس إلا له " (٣) .

وكما حذفوا المسند إليه في المركب الاسمي ، فإنهم كذلك حذفوه في المركب الفعلي ، وذلك عند تغيبب الفاعل / المسند إليه ، ببناء الفعل للمجهول ، كقول أوس :

فَإِنْ يُغَطِّ مَنَا الْقَوْمُ نَصْبِرُ وَنَنْتَظِرُ مِنْى عَقِبِ كَأَنَّهُمْ ظِمٌّ مَوْرِدٍ^(٤)

فقد حذف الفاعل وهو ضمير الجمع العائد على قومه تعظيماً لهم ، إذ يرى أن في ذكرهم على المستوى اللغوي قليلاً من عظم مكانتهم التي تبدو في صبرهم على من يقترض منهم القروض ولا يطالبونهم بها حتى يردوها بأنفسهم ، وقول زهير (٥) :

كَأَلْهِنْدُونِي لَا يُخْزِيكَ مَشْهَدُهُ وَسَطَ السُّيُوفِ إِذَا مَا تُضْرَبُ الْبُهِمُ

فالممدوح في مضائه وقطعه للأمور كالسيف الهندواني بيد البهمة الشجاع الذي لا يُدرى من أين يُضرب ، وقد بنى الفعل يُضرب للمجهول وحذف الفاعل ؛ لإفادة كثرة من يقومون بالضرب ، وقول كعب (٦) :

وَحَبَّرَنَ مَا بَيْنَ الْأَخَادِيدِ وَاللُّوَى سَقَّتَهُ الْغَوَادِي وَالسَّوَارِي طَوَارِفُهُ

فقد بنى الفعل خبرن للمجهول ؛ لأنه لم يعلم الفاعل الذي دل هؤلاء النسوة الطاعنات بالموضعين : الأخاديد واللوى ، ولا بمواضع السحب الطارقة بالليل ، وقول الحطيئة :

^١ - ديوان كعب ص ٢١ .

^٢ - ديوان الحطيئة ص ١٥ ، العناج : حبل يشد إلى أسفل الدلو ، وانظر : ١٥/١٨ ، ٤٠/١٢ ، ٨٠/٣٢ .

^٣ - الرازي : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز . سابق . ص ١٨٦ .

^٤ - ديوان أوس ص ٢٧ .

^٥ - شعر زهير ص ١١٣ ، الْبُهِمُ : جمع بهمة وهو البطل الشجاع لا يُدرى من أين يُؤتى في القتال .

^٦ - ديوان كعب ص ١٢٧ ، خبرن : أعلمن ، الغوادي والسواري والطوارق : السحب الممطرة تطرق وتسير ليلاً .

وَأِنْ حُطَّ عَنْهَا الرَّحْلُ قَارِبَ خَطْوَهَا أَمِينُ الْقَوَى كَالِدُمْلُجِ الْمُعْتَضِدِّ (١)

فبناء الفعل حُطَّ للمجهول أشار إلى عموم الفاعل المحذوف وإطلاقه .

حذف المسند :

ورد حذف المسند / الخبر في المركب الاسمي في مواضع أقل منها مع المسند إليه؛ لأن الفائدة تتم به خاصة في المركب الاسمي، ويكون حذفه لوجود قرائن دالة عليه ، يقول أوس :

فَأَصْبَحَ الرَّوْضُ وَالْقَيْعَانُ مُنْزَعَةً مِنْ بَيْنِ مُرْتَفِقِي مِنْهَا وَمِنْطَاحِ (٢)

فقد حذف الخبر مع المسند إليه . الروض . لدلالة المذكور بعد العطف عليه ، وللبعد بالبيت عن التكرار الذي قد يؤدي إلى ثقل العبارة . ويقول زهير :

وَفِيهِمْ مَقَامَاتٌ حَسَنَاتٌ وَجُوهُهُمْ وَأَنْدِيَةٌ يَنْتَابُهَا الْقَوْلُ وَالْفِعْلُ (٣)

فقد ذكر الخبر المقدم في صدر البيت . فيهم . وعطف عليه المسند إليه في العجز . أندية . ولذا حذف المسند معه لدلالة المذكور عليه ، وتجنباً للتكرار . ويقول كعب :

لَعَمْرُكَ لَوْلَا رَحْمَةُ اللَّهِ إِنْثِي لَأَمْطُو بِحَدٍّ مَا يُرِيدُ لِيَرْفَعَا (٤)

فالحذف هنا وإن كان واقعاً في منطقة الوجوب لارتباطه بدالة الشرط لولا ، فإن له دلالة أخرى وهي الإشارة إلى حقيقة وجود المسند إليه . رحمة الله . وأنه ليس بحاجة لفظية إلى ما يدل على هذا الوجود ، ومثل ذلك قول الحطيئة :

رَدُّوا عَلَى جَارٍ مَوْلَاهُمْ بِمَهْلَكَةٍ لَوْلَا إِلَهِهُ وَلَوْلَا فَضْلُهُمْ ذَهَبَا (٥)

فقد كرر لولا في العجز مرتين وحذف معها الخبر المقدر بكلمة موجود لأن وجود الله تعالى أمر لا يحتاج إلى إثبات لفظي ، ولعله امتد بهذه الدلالة إلى المسند المحذوف بعد لولا الثانية ؛ لأنه في سياق امتداح هؤلاء القوم الذين سما بفضلهم إلى مرتبة الوجود المطلق .

حذف المفعول به :

ذهب النحاة إلى الجواز المطلق لحذف المفعول به من التركيب اللغوي ؛ لأنه فضلة يمكن الاستغناء عنه (٦) وهو تعليل لم يكن على قدر من الإقناع ؛ لأن ذكر المفعول به يحافظ على وضوح وضوح العبارة ، وتتمام العلاقات اللغوية بين أجزائها ، واحتفاظ كلٍّ منها بوظائفه داخل النص ، أما حذفه ، فإنه يُخل بهذه الوظائف التي تبدو بوضوح مع الفعل المتعدي الذي ينتزل آنئذٍ منزلة الفعل

١ - ديوان الحطيئة ص ٧٦ ، أمين القوي : العقال والقيد ، الدملج : السوار ، المعتضد : فيه طرائق كالثوب المضلع .

٢ - ديوان أوس ص ١٧ مرتفق : الماء الراكد ، منطاح : الماء السائل .

٣ - شعر زهير ص ٤٢ .

٤ - ديوان كعب ص ١٥٣ .

٥ - ديوان الحطيئة ص ١٣ .

٦ - د/ طاهر سليمان حمودة : ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي . سابق . ص ٢٢١ .

اللازم مما يعني سلبه وظيفته في النص ، أو إهماله والتركيز على الفاعل وتلك دلالة من الدلالات التي ينتجها حذف المفعول به ، إلى جانب الدلالات الأخرى التي يقتضيها سياق الحذف يقول أوس :

الْأَلْمَعِيُّ الَّذِي يَظُنُّ لَكَ الظَّنَّ ———— مَنْ كَانَ قَدْ رَأَى وَقَدْ سَمِعَا (١)

فقد حذف المفعولين مع الفعلين : رأى وسمع ، وهو حذف يجسد الوظيفة النصية للحذف وهي الترابط إذ يربط أول البيت بآخره ، فإنه لما ذكر وصف الممدوح بالألمعي في صدر البيت ، جاء في عجزه بتفسير هذه الألمعية التي يزيد بها الحذف شمولاً وعموماً لكل ما يرى ويُسمع ، ويقول زهير :

سَعَى بَعْدَهُمْ قَوْمٌ لِكَيْ يُدْرِكُوهُمْ فَلَمْ يَفْعَلُوا وَلَمْ يُلِيمُوا وَلَمْ يَأْلُوا (٢)

فثمة مفاعيل ثلاثة محذوفة في العجز مع الأفعال : يفعلوا ، يُلِيمُوا ، يَأْلُوا ، وهو حذف مرتبط بسياق الذم لهؤلاء القوم ، إذ يريد سلب قدرتهم على فعل أي واحد من المفعولات المحذوفة ، ويقول كعب :

فَكَمْ فِيهِمْ مِنْ سَيِّدٍ مُتَوَسِّعٍ وَمِنْ فَاعِلٍ لِلْخَيْرِ إِنْ هَمَّ أَوْ عَزَمَ (٣)

فالحذف هنا لوجود القرينة اللفظية : فاعل للخير ، مع دلالة الشمول لما يمكن أن يهم إليه ، أو يعزم عليه الممدوح ، كما أن ثمة دلالة أخرى لا يمكن التغافل عنها ، وهي رعاية النظم ، وخاصة مع فعل القافية من آخر البيت ، ويقول الحطيئة (٤) :

وَأِنْ قَالَ مَوْلَاهُمْ عَلَى جُلٍّ حَادِثٍ مِنَ الدَّهْرِ رُدُّوا فَضْلَ أَهْلَامِكُمْ رُدُّوا

فقد حذف المفعول من فعل القافية في نهاية البيت حفاظاً على النظم من ناحية ، وعدم التكرار من ناحية أخرى ، إذ دل المفعول المذكور على المحذوف .

حذف الموصوف :

يُعد التركيب الوصفي واحداً من الثنائيات اللغوية التي يأتي طرفاها متلازمين ؛ لأن الموصوف والصفة كالشيء الواحد الذي لا ينفصل ، و لا يتجزأ ، وقد أشبهت فيه " العلاقة بين المفرد ومنعوتة بعلاقة الشيء بنفسه " (٥) ؛ ولذا امتنع الاعتراض والفصل بينهما في المستوى المثالي من اللغة ، كما امتنع حذف أحدهما كذلك ؛ لأن " الصفة والموصوف لما كانا كالشيء الواحد من حيث كان البيان والإيضاح إنما يحصل من مجموعهما ، كان القياس ألا يحذف واحد منهما ؛ لأن حذف أحدهما نقض للغرض ، وتراجع عما اعتزموه ، فالموصوف القياس يأبى حذفه لما ذكرناه ، ولأنه ربما وقع بحذفه لبس " (٦) ومن ثم يُعد حذفه عدولاً وانحرافاً يدخل به في حيز المستوى الأدبي ؛ لأنه من

١ - ديوان أوس ص ٥٣ ، الألمعي : حديد اللسان والقلب .

٢ - شعر زهير ص ٤٣ .

٣ - ديوان كعب ص ٥٤ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ٦٦ .

٥ - د/ مصطفى حميدة : نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ص ١٨٥ . ط ١/ ١٩٩٧ م . لونجمان .

٦ - ابن يعيش : شرح المفصل . سابق . ٥٩/٣ ، وانظر الخصائص لابن جني ٣٦٦/٢ .

محاسن الفصاحة والبلاغة (١) ومن ثمة ورد بكثرة في القرآن الكريم والشعر العربي . وقد ورد حذف الموصوف في قول أوس (٢) :

صَبَحْنَ بَنِي عَبْسٍ وَأَفْنَاءَ عَامِرٍ بِصَادِقَةٍ جَوْدٍ مِنَ الْمَاءِ وَالْدَّمِ

فهو يريد بغارة صادقة ، والحذف للتركيز على الصفة المذكورة ، ويقول زهير (٣) :

فَلَأَيُّ بِلَآئِي مَا حَمَلْنَا وَلَيْدَنَا عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوكٍ ظِمَاءٍ مَفَاصِلُهُ

يريد : على ظهر فرس محبوبك للاهتمام بصلابة الفرس وشدته ، ويقول كعب (٤) :

وَصَافِيَةٍ تَنْفِي الْقَذَاةَ كَأَنَّهَا عَلَى الْأَيْنِ يَجْلُوهَا جِلَاءٌ وَتُكْحَلُ

يريد : وعين صافية ، أي عين الناقة ، وقد دل على المحذوف دليل لفظي هو : القذاة ، أو ما يصيب العين من الأتربة وغيرها ، وكذلك كلمة تكحل في نهاية البيت ، ويقول الحطيئة (٥) :

رَأَتْ رَائِحًا جَوْنًا فَقَامَتْ غَرِيرَةً بِمَسْحَاتِهَا قَبْلَ الظَّلَامِ تُبَادِرُهُ

يريد أنها رأت سحابًا رائحًا ، فحذف الموصوف وركز على الوصف .

حذف المضاف :

المركب الإضافي مركب ثنائي العناصر كالمركب الوصفي، ولذا يأتي طرفاه متلازمين متواليين، لا يفصل بينهما فاصل ، أو يعترض بينهما بعارض (٦) لأن العلاقة بينهما من القوة بحيث يصيران " بمنزلة صدر الكلمة من عجزها " (٧) ومن ثم يكون حذف أحدهما عدولاً عن الأصل النحوي واللغوي، وهو عدول يتغيا دلالات لا ينتجها ذكره ، يقول أوس (٨) :

لَقَدْ عَلِمْتُ أَسَدٌ أَنَّنَا لَهُمْ نُصْرٌ وَلِنِعْمَ النُّصْرُ

فالمضاف المحذوف هو بنو ، ولكنه أقام المضاف إليه مقامه ، وأعطاه وظيفته النحوية في الجملة ولعل في حذف المضاف هنا ما يدل على شمول العلاقة الرابطة بين أوس وقومه ، وقبيلة بني أسد كلها ، بحيث لا يعد الأمر مقصوراً على الأبناء وحدهم . ومنه قول زهير (٩) :

١ - د/ عبد القادر حسين : أثر النحاة في البحث البلاغي ص ٧٦ . دار غريب ١٩٩٨م . القاهرة .

٢ - ديوان أوس ص ١١٩ ، الأفناء : الجماعات من الناس ، وانظر : ٥١/٤ ، ٨٣/٨ ، ٨٤/١٠ ، ٨٤/١٣ .

٣ - شعر زهير ص ٥٢ ، محبوبك : شديد الخلق مدمج ، وانظر : ٣٨/٢٣ ، ٤٤/٤١ ، ٤٨/٩ ، ٦٠/٤٤ .

٤ - ديوان كعب ص ٤٣ ، القذاة : كل ما يؤذي العين ، الأين : الضعف ، وانظر : ١٩/١ ، ١٩/٤ ، ١٩/٥ .

٥ - ديوان الحطيئة ص ٢١ ، وانظر : ٣٥/٤ ، ٥٠/١٤ ، ٧١/٧ ، ٧٣/١٢ .

٦ - د/ مصطفى حميدة : نظام الارتباط والربط . سابق . ص ١٦٨ .

٧ - ابن جني : الخصائص . سابق . ١٨٣/٢ .

٨ - ديوان أوس ص ٢٩ ، وانظر : ٣١/١١ ، ٣٢/١ ، ٤٥/٣٨ ، ٤٧/٥ .

٩ - شعر زهير ص ٧٢ ، وانظر : ١٤/١٥ ، ١٥/١٨ ، ١٧/٢٥ ، ٤٠/٣٠ .

بَلْ اذْكُرْنَ خَيْرَ قَيْسٍ كُلِّهَا حَسَبًا وَخَيْرَهَا نَائِلًا وَخَيْرَهَا خُلُقًا

فالمضاف المحذوف هو قبيلة ، أو بني ، والحذف هنا دال على إطلاق خيرية الممدوح التي لا تقف عند القبيلة أو أبنائها ، وإنما على كل ما ينتسب إليها ، ومنه قول كعب بن زهير (١) :

صَدَمُوا عَلِيًّا يَوْمَ بَدْرٍ صَدْمَةً دَانَتْ عَلَيَّ بَعْدَهَا لِنَزَارٍ

فالمضاف وقعة ، أو غزوة والحذف للشهرة ، ومنه قول الحطيئة (٢) :

وَلَا وَأَبِيكَ مَا ظَلَمْتَ قُرَيْعٌ وَلَا بَرْمُؤًا بِذَاكَ وَلَا أَسَاءُوا

أراد : ما ظلم بنو قريع ، وحذف المضاف هنا دال على شمول عدم الظلم ، وعدم وقوفه عند حد أبناء القبيلة وحدهم ، وإنما امتد ليشمل كل مَنْ يُنسب إليها .

٣. بنية الزيادة :

إذا كانت بنية الحذف وسيلة من وسائل تكثيف اللغة الشعرية ، وهو يتم بحذف بعض الأصول ، أو غيرها من بنية الجملة الشعرية ؛ بغية شحنها بعدد من الدلالات التي تضع في اعتبارها المتلقي ، وشده إلى النص وربطه به في صورة من صور التفاعل بينه وبين النص ، فإن بنية الزيادة بما تتضمنه من حشد وتطويل للجملة الشعرية ، وحشوها ببعض العناصر اللغوية التي يمكن الاستغناء عنها دون أن يؤثر ذلك بالسلب على بنيتها اللغوية ، تستثير عددًا من الدلالات التي يطمح إليها المبدع من هذه الزيادات التي له الحرية الكاملة في ذكرها أو حذفها من هذه الدلالات ما يتعلق بالناحية المعنوية كالتأكيد ، ومنها ما يتعلق بالناحية اللفظية كالزينة أو غيرها مما أشار إليه الكوفيون عند حديثهم عن حروف الزيادة ، أو حروف الصلة وهذه تسميتهم لها ؛ إذ يُتوصل بها إلى زيادة الفصاحة ، أو إلى إقامة الوزن ، أو السجع أو غير ذلك " (٣) ومن حروف الصلة التي جاءت زائدة عند الشعراء الأربعة الباء ، قال أوس (٤) :

إِنَّ مِنَ الْقَوْمِ مَوْجُودًا خَلِيفَتُهُ وَمَا خَلِيفُ أَبِي وَهْبٍ بِمَوْجُودٍ

فدخول الباء الزائدة على خبر ما يفيد توكيد انتقاء من يخلف أبي وهب ، وقال زهير (٥) :

وَلَسْتُ بِبَلَقٍ بِالْحِجَارِ مُجَاوِرًا وَلَا سَفَرًا إِلَّا لَهُ مِنْهُمْ حَبْلٌ

دخلت الباء على خبر ليس وهي زائدة لتوكيد المعنى ، وقال كعب (٦) :

١ - ديوان كعب ص ٣٤ .

٢ - ديوان الحطيئة ص ٨٠ .

٣ - عبد الرحمن المطردي : أساليب التوكيد في القرآن الكريم ص ٣٥٥ ط ١ / ١٩٨٦ م . الدار الجماهيرية . ليبيا .

٤ - ديوان أوس ص ٢٥ ، وانظر : ٢١/١٠ ، ٣٤/٢ ، ٤٩/٣ .

٥ - شعر زهير ص ٣٩ ، وانظر : ١٧/٢٣ ، ١٣٤/٣٠ ، ١٨٧/٣١ .

٦ - ديوان كعب ص ١٢٥ ، وانظر : ٤١/٨ ، ٧٣/٤ .

تُرَاوِحُهُ الْأَرْوَاحُ قَدْ سَارَ أَهْلُهُ وَمَا هُوَ عَنْ حَيِّ الْقَنَانِ بِسَائِرِ

فهو بزيادة الباء مع خبر ما يؤكد عدم زوال الربع عن حي القنان • وقال الحطيئة (١) :

وَاللَّهِ مَا مَغْشَرٌ لَأَمْوَا أَمْرًا جُنُبًا مِنْ آلِ لَأَيِّ بْنِ شَمَّاسٍ بِأَكْيَاسٍ

فزيادة الباء هنا تأكيد لهجاء هؤلاء اللاتمين ، ومع دلالة التأكيد تأتي أيضًا الدلالة الإيقاعية •

ومن الحروف الزائدة التي تؤدي زيادتها إلى دلالة جديدة بالإضافة إلى الدلالة الإيقاعية من ، فهي لتوكيد النفي ، أو للاستعراق (٢) والشمول ، ومن مواضعها قول أوس :

فَأَبْرَحْتُ فِي كُلِّ خَيْرٍ فَمَا يُعَاشِرُ سَعْيِكَ مِنْ طَالِبٍ (٣)

فزيادة من عند نهاية العجز بعد ما النافية أفاد شمول النفي وإطلاقه ، وقول زهير (٤) :

وَالسِّتْرُ دُونَ الْفَاحِشَاتِ وَمَا يَلْقَاكَ دُونَ الْخَيْرِ مِنْ سِتْرٍ

فإذا كان بين ممدوحه وبين الفواحش ستر ، فإنه ليس بينه وبين فعل الخير أي ستر ، ومن ثمة تكون دلالة الحرف الزائد متوجهة إلى النفي المطلق ، وقول كعب (٥) :

وَأَنَّ الْكُمَيْتَ عِنْدَ زَيْدٍ ذِمَامَةٌ وَمَا بِالْكُمَيْتِ مِنْ خَفَاءٍ لِمَنْ يَرَى

فحرف الجر الزائد يفيد النفي المطلق لخفاء الفرس / الكميت على من يرى ، وفي ذلك تعريض من كعب بقومه الذين تهاونوا في حق فرسه إذ أسلموه إلى زيد الخيل • وقول الحطيئة (٦) :

تَكَلَّفَ أَتْمَانِ الْمُلُوكِ فَسَاقَهَا وَمَا غَضَّ عَنْهُ مِنْ سُؤَالٍ وَلَا زَنْدٍ

فهو يؤكد شمول النفي وإطلاقه لأي سؤال •

ومن الحروف التي جاءت زائدة /إن خاصة بعد ما ، وهي تنتج دلالة التوكيد ، كما تكفيها عن العمل (٧) ، يقول زهير (٨) :

وَمَا إِنْ أَرَى نَفْسِي تَقِيهَا كَرِيهَتِي وَمَا إِنْ تَقِي نَفْسِي كَرَائِمَ مَالِيَا

فزيادتها في الموضعين من الصدر والعجز أفاد توكيد الدلالة المطروحة ، وهي أن شيئًا لا يقي النفس من الهلاك لا شدة زهير وجراته ، و لا كرائم ماله ، ويقول كعب (٩) :

١ - ديوان الحطيئة ص ٤٤ ، وانظر : ١٣٧/٤ ، ١٤٠/١ ، ١٤٠/٥ .

٢ - سيبويه : الكتاب . سابق . ٣١٦/٢ ، وانظر : الزمخشري : الكشف . سابق . ٣٩٧/١ .

٣ - ديوان أوس ص ١٢ ، وانظر : ٥٥/١٠ .

٤ - شعر زهير ص ١٢٠ ، وانظر : ١١/٧ ، ٢٨/٥٨ .

٥ - ديوان كعب ص ٩٦ ، وانظر : ١٢٩/٤ ، ١٤٥/٦ .

٦ - ديوان الحطيئة ص ٣٢٢ ، وانظر : ٣١٣/٥ ، ٣٣٣/٢ .

٧ - سيبويه : الكتاب . سابق . ١٥٣/٣ .

٨ - شعر زهير ص ١٧٠ ، كريبته : جرأتي وشدتي .

٩ - ديوان كعب ص ١٦٣ ، أجم أسود : أي تيس أسود .

فَشَرِيَّتُهُ بِأَجَمِّ أَسْوَدَ حَالِكٍ بَعْكَاطَ مَوْقُوفًا بِمَجْمَعِهَا ضَحَا
مَا إِنْ وَجَدْتُ لَهُ فِدَاءً غَيْرَهُ وَكَذَلِكَ كَانَ فِدَاؤُهُمْ فِيمَا مَضَى

فإن هنا زائدة بعد ما في صدر البيت الثاني ، وزيادتها لتوكيد المعنى ، إذ بمجرد أن وجد الفداء الذي سيشرية به وهو التيس الأسود قام بعملية الشراء • ويقول الحطيئة (١) :

فَبَنَى عَلَيْهَا النَّيَّ فَهِيَ جَلَالَةٌ مَا إِنْ يُحِيطُ بِجَوَازِهَا التَّصْدِيرُ

ومن هذه الحروف الزائدة كذلك أن وتكون للتوكيد خاصة بعد لما (٢) قال زهير عن حالته بعد بعد رحيل آل ليلى :

فَلَمَّا أَنْ تَحَمَّلَ آلَ لَيْلَى جَرَتْ بَيْنِي وَبَيْنَهُمُ الظُّبَاءُ (٣)

فهو يؤكد على ما أصابه من الشؤم بعد رؤية الظباء في ديار ليلى بعد ارتحالها ، ويبدو أن وقوع أن قبل الفعل هنا دال البعد المعنوي الذي تركه ارتحالهم في قلبه • ويقول الحطيئة (٤) :

سَرِينَا فَلَمَّا أَنْ أَتَيْنَا بِلَادَهُ أَقَمْنَا وَأَرْتَعْنَا بِخَيْرِ مَرِيعٍ

فقد جاءت زائدة لإفادة توكيد الإقامة ، وتأتي زائدة بعد إذا في قول أوس بن حجر (٥) :

فَأَمَّهْلَهُ حَتَّى إِذَا أَنْ كَانَهُ مُعَاطِي يَدٍ مِنْ جَمَّةِ الْمَاءِ غَارِفُ

ومن الحروف الزائدة عندهم أيضًا ما التي يكثر مجيئها بعد إذا الشرطية ، ولم تكن علة نحوية لزيادتها كالتى كانت مع الباء إذا دخلت على خبر ليس ، وما يقوم بوظيفتها ، ومن ثم تكون زيادتها خاصة بإقامة الوزن الشعري ، ومن مواضعها عند أوس : ٢/٩ ، ٣/١٨ ، ٨/٦ ، ومن مواضعها عند زهير : ١٠٩/٢٥ ، ١١٠/٢٧ ، ١١٣/٣٧ ، ومن مواضعها عند كعب : ٤٢/٢٣ ، ٤٢/٢٤ ، ٦٨/٢٤ ، ومن مواضعها عند الحطيئة : ٩١/٢٨ ، ٩٦/٣ ، ١٠٧/١٢ •

وقد تتجاوز الزيادة الحرف إلى الكلمة أو الجملة أو التركيب اللغوي ، ويكون ذلك في مواضع مخصوصة ، منها أن يكون مع الكلمة الزائدة قد تم استخدام البديل ، في حين يكون في المبدل منه غناء عن ذكره ، بيد أن الشاعر يحرص على ذكر البديل بعد المبدل منه لبعض الدلالات المرادة ، يقول أوس (٦) :

وَجَاءَتْ سُلَيْمٌ قَضُّهَا وَقَضِيضُهَا بِأَكْثَرِ مَا كَانُوا عَدِيدًا وَأَوْكَعُوا

١ - ديوان الحطيئة ص ١٤٥ ، النّي : الشحم ، الجوز : الوسط ، التصدير والغرض والغرضة بمنزلة الحزام للسرّج •

٢ - سيبويه : الكتاب . سابق . ٢٢٢/٤ •

٣ - شعر زهير ص ١٢٤ •

٤ - ديوان الحطيئة ص ٣٠٩ •

٥ - ديوان أوس ص ٧١ •

٦ - ديوان أوس ص ٥٧ ، وانظر ٥٨/٧ •

فقد ذكر : قضهم و قضيضهم بعد سليم ليدل على أنهم قد جاءوا بأجمعهم ، ويقول زهير (١) :

إِلَى ابْنِ سَلَمَى سِنَانٍ وَابْنِهِ هَرَمٍ تَجْبُو بِأَقْتَادِهَا عِيدِيَّةٌ تَخْدُ

فذكر سنان وهرم بدل مما قبلهما ، وقد ذكرهما لأنسه وگرامه بهما ، ويقول كعب (٢) :

وَيَخَافَانِ عَامِرًا عَامِرَ الْخُضْرِ رِ وَكَانَ الذَّنَابُ مِنْهُ مَصِيرًا

فقوله : عامر الخضر تأكيد وتحديد لهذا القناس الذي يخافانه ، ويقول الحطيئة (٣) :

قَالَتْ أَمَامَةٌ عَرْسِي وَهِيَ خَالِيَةٌ إِنَّ الْمَطَامِعَ قَدْ صَارَتْ إِلَى قُلُوبِ

فكلمة عرسي بدل من أمامة ، وذكرها هنا تحديد لهويتها؛ لأن عرس الرجل يعني امرأته، وربما كان ذلك من باب التلذذ بذكرها، أو كان جرياً على سنن الشعراء السابقين والمعاصرين له .

ومن الجمل الزائدة التي لا تفيد علاقة نحوية ، بقدر ما تفيد علاقة دلالية مع ما قبلها تلك الجمل التي تجيء تفصيلاً لما أجمل قبلها ، وهي صورة من صور الإطناب بما يعنيه من مرونة التوظيف في حال الإثبات أو الحذف رغبة في تفسيره وتأكيده ، " وإذا كان المعنى لا يتبلور إلا بالإجمال ، فإن التركيب يستطيع الاستغناء عن التفصيل (٤) الذي يُعد ذكره آنئذٍ من باب الزيادة التي تسهم بقدر في إطالة الجملة الشعرية ، من ذلك قول أوس بن حجر (٥) :

الْأَلْمَعِيُّ الَّذِي يَظُنُّ لَكَ الظَّنَّ مَنْ كَانَ قَدْ رَأَى وَقَدْ سَمِعَا

فكلمة الألمعي دالة بذاتها على وصفه بحسن الظن وإصابة التخمين، ولكنه أثر تفصيل الدلالة بالجملة الوصفية ليطيل الحديث عن هذا الذي يرثيه وهو فضالة بن كعدة . ويقول زهير (٦) :

فَالنَّاسُ فَوْجَانِ فِي مَعْرُوفِهِ شَرَعٌ فَمِنْهُمْ صَادِرٌ أَوْ قَارِبٌ يَرُدُّ

فقد فصل في العجز كلمة " فوجان " وهما : الصادر الراجع عن الماء ، والقارب الطالب للماء .

و تكون الزيادة بمثلٍ أو حكمة يختم بها البيت، وتكون مرتبطة دلاليًا بمعناه، وذلك ما عُرف بالتذييل وهو " أن يذيل الناظم أو النائر كلامًا بعد تمامه، وحسن السكوت عليه، بجملة تحقق ما قبلها من الكلام، وتزيده توكيداً تجري مجرى المثل بزيادة التحقيق " (٧) من ذلك قول أوس (٨) :

أَبْنِي لُبَيْنَى لَمْ أَجِدْ أَحَدًا فِي النَّاسِ أَلَمَ مِنْكُمْ حَسَبًا

١ - شعر زهير ص ٢٢٤ .

٢ - ديوان كعب ص ١١٥ .

٣ - ديوان الحطيئة ١٨٣ .

٤ - محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات . سابق . ص ٢٩٨ .

٥ - ديوان أوس ص ٥٣ .

٦ - شعر زهير ص ٢٢٧ .

٧ - ابن حجة : خزنة الأدب ٢٤٥/١ ، وانظر : الإتيقان للسيوطي ٢٢١/٣ ، الطراز للعلوي ١١١/٣ ، وغيرهما .

٨ - ديوان أوس ص ٤ .

وَأَحَقُّ أَنْ يُزَمَّى بِدَاهِيَةٍ إِنَّ الدَّوَاهِي تَطْلُعُ الْخُدْبَا

فقد أشار عجز البيت الثاني إلى حكمة مفادها أن الدواهي / المصائب لا يُعجزها شيء ، وهي ترتبط بالصدر دلاليًا وإيقاعيًا ، فالأولى أنه يؤكد أحقية بني لبني بأن يُصابوا بداهية ، والثانية وهي الدلالة الإيقاعية الماثلة في التردد بين كلمتي : داهية ، الدواهي • وقول زهير مخاطبًا بني تميم (١) :

فَقَرِّي فِي بِلَادِكَ إِنَّ قَوْمًا مَتَى يَدْعُوا بِلَادَهُمْ يَهُونُوا
أَوْ انْتَجِعِي سِنَانًا حَيْثُ أَمْسَى فَإِنَّ الْغَيْثَ مُنْتَجِعٌ مَعِينُ

فقد ختم البيت الأول بالحكمة الدالة على أنه متى ما غادر قوم ديارهم ذلوا ، وهي ترتبط سببيًا بالجملة الأولى التي يأمرهم فيها بالقرار في بلادهم ، وختم البيت الثاني بالحكمة الدالة على أن الغيث لا ينضب ماؤه ، فهو منتجع لمن يرومه •

وقول كعب (٢) :

فَإِنْ أَنْتُمْ لَمْ تَفْعَلُوا مَا أَمَرْتُكُمْ فَأَوْفُوا بِهَا إِنَّ الْعُهُودَ وَدَائِعُ

فقله : إن العهود ودائع حكمة مرتبطة دلاليًا بما سبقها من دعوته إلى الوفاء بالذمم •

وقول الحطيئة (٣) :

تَزُورُ امْرَأً يُؤْتِي عَلَى الْحَمْدِ مَالَهُ وَمَنْ يُعْطِ أَثْمَانَ الْمَحَامِدِ يُحْمَدِ

فالعجز كله تذييل ؛ لأنه خرج مخرج المثل (٤) ، وبرغم استقلال الصدر بالمعنى ، فإن للعجز به صلة دلالية مرتبطة بفكرة الجود والكرم ، كما أن له به صلة إيقاعية قائمة على التصدير والترديد لمادة حمد في المصراعين •

١ - ديوان زهير ص ١٥٧ •

٢ - ديوان كعب ص ٨١ •

٣ - ديوان الحطيئة ص ٨٠ •

٤ - ابن أبي الإصبع : تحرير التحيير ص ٣٨٩ ، الطراز للعلوي ٣/ ١١٤ ، خزانة الأدب للحموي ١/ ٢٤٦ •

المبحث الثاني : البنى الإنشائية :

تقف هذه البنية على طرف نقيض من البنية الخبرية، إذ كانت هذه الأخيرة مخبرة عن منطوق يستدعي التصديق أو التكذيب، أما بنية الإنشاء، فهي لا تخبر ولا تستدعي من المتلقي تصديقاً أو تكذيباً لصاحبها ، وإنما هي تستدعي مجموعة من الدلالات أو الأغراض التي يتغياها المبدع حال كونها ليست متحققة عند التلفظ بها، وهذا ما يضعنا أمام مراحل ثلاثة يعيشها المبدع، المرحلة الأولى تمثل الحالة النفسية التي تعتمل داخلها هذه الدلالات أو الأغراض، والمرحلة الثانية تمثل لحظة صياغة هذه الدلالات في إطار لفظي منطوق لا تستدعي بنيته السطحية هذه الدلالات، وأما المرحلة الثالثة، فهي مرحلة ما بعد التلفظ، أو الأثر الذي يتركه التلفظ ، وذلك ما يمكن التماسه في تعريف الإنشاء الطلبي بأنه " ما يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب " (١) وقد حُصر الإنشاء الطلبي في: الأمر، النهي، الاستفهام، النداء، ثم التمني .

^١ - عبد السلام هارون : الأساليب الإنشائية في النحو العربي ص ١٢ ط ٥/١٤٢١هـ/٢٠٠١م . مكتبة الخانجي .

يستدعي الإنشاء الطلبي إنشاءً لا يستلزم مطلوباً غير حاصل عند الطلب، التعجب والمدح والذم وغيرها ، وكلٌّ من الإنشاء الطلبي وغير الطلبي يستثير ذهن المتلقي إذ يحركه صعوداً وهبوطاً بين بنيتي السطح والعمق لاستكناه الدلالات المنوطة بكلٍّ منهما، وهذه الحركة الذهنية هي مصدر المتعة في البنى الإنشائية بنوعيتها؛ لأنه لا يجب أن تقنع هذه البنى بالوقوف عند مجرد الدلالة الإخبارية، وإنما عليها أن " تتخطى الإخبار للفائدة إلى الإمتاع بالفن، الفن الذي هو أصول متفق عليها، ورؤية خاصة تبرز من خلال تطبيق هذه الأصول " (١) وهو ما يمكن التماسه عند شعراء الصنعة الذين أفنوا شطراً من جهدهم في سبيل التحسين والتجويد الفني .

١. الأمر :

رغم تعدد تعريفات أسلوب الأمر وتنوعها في التراث العربي ، فإنها تكاد تتفق على أنه طلب لحدوث فعل على سبيل الاستعلاء (٢) من الأمر الذي لا يريد من الأمر ما تشير إليه بنيته السطحية وإنما يتعدها إلى ما تبوح به بنيته العميقة من دلالات يقتضيها الموقف ، أو يحددها سياق الأمر الذي يتحقق من خلال دوال أربعة هي : فعل الأمر والمضارع المسبوق بلام الأمر ، واسم فعل الأمر ، ثم المصدر النائب عن فعله ، فمن فعل الأمر قول أوس (٣) :

قَدْ قُلْتُ لِلرَّكْبِ لَوْلَا أَنَّهُمْ عَجَلُوا عَوْجُوا عَلَيَّ فَحَيُّوا الْحَيَّ أَوْ سِيرُوا

فثم ثلاثة أفعال جاءت على صيغة الأمر في البيت ، وهذه الأفعال : عوجوا ، حيوا ، سيروا ، والشاعر يتوجه بها إلى الركب المفارق ملتصقاً منهم تحقيق أحد هذه الأمور ، أن يميلوا إلى الحي ، ويقدموا له التحية ، أو أن يسيروا مبتعدين حتى لا يصاب بمزيد من الأسى لرؤية ارتحالهم ، وقول زهير مخاطباً نفسه (٤) :

فَصَرَّمْ حَبْلَهَا إِذْ صَرَّمْتُه وَعَادَى أَنْ تُلَاقِيَهَا الْعِدَاءُ

المواجهة التي ينتجها الأمر صَرَّمْ في بداية الصدر بين الشاعر وذاته التي تواجه سطوة المرأة المفارقة رغم الرغبة الدفينة في عدم الفراق ، ومع ذلك فلا بد من نصرة أحد الطرفين ، وقد تجسدت هذه النصرة في صرامة الأمر الصادر من الذات المتكلمة إلى الذات المجردة بمجازاة المرأة من جنس عملها ، لتكون الدلالة المرادة هي الإشارة إلى عاقبة ما قرفته المرأة في حق زهير ، ويقول كعب (٥) :

أَلَمَّا عَلَى رُبْعِ بَذَاتِ الْمَزَاهِرِ مُقِيمٍ كَأَخْلَاقِ الْعَبَاءَةِ دَاثِرِ

١ - د/ منير سلطان : بلاغة الكلمة والجملة والجمال ص ١٥٠ . منشأة المعارف . ١٩٨٨ م . الإسكندرية .

٢ - السكاكي : مفتاح العلوم . سابق . ص ٣١٨ .

٣ - ديوان أوس ص ٤٠ ، وانظر : ١٣/١ ، ١٤/١٠ ، ٢٥/١ ، ٢٧/٩ ، ٤٥/٣٦ .

٤ - شعر زهير ص ١٢٦ ، وانظر : ٢٨/١٧ ، ٣٠/٢٠ ، ٣٨/١٥ ، ٤٤/٥ .

٥ - ديوان كعب ص ١٢٥ .

الأمر متوجه إلى الصاحبين اللذين حرص الشعراء على مخاطبتهما في مفتتح قصائدهم خاصة في سياق الرحلة أو الطلل، ومن ثمة تبدو دلالة الأمر هنا في التماس إلمام هذين الرفيقين على هذا الربع الدائر الذي لما تزل آثاره باقية بهذا المكان / ذات المزاهر، ويقول الحطيئة (١) :

دَعِ الْمَكَارِمَ لَا تَرْحَلْ لِبُغْيَتِهَا وَاقْعُدْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الطَّاعِمُ الْكَاسِي

الحطيئة في سياق هجاء للزيرقان ، ولذا لم يقنع بجملة طلبية واحدة تدل على ما يحمله من تيكيت وتوبيخ واستهجان ، وإنما راح يكثف من هذه الجمل الطلبية : أمران في بداية كل مصراع ونهي مترتب على الأمر الأول ، وكأنما لا يريد إعطاءه فرصة للدفاع عن نفسه فغلق عليه الأبواب بتوالي أوامره ونواهيه التوبيخية التقريعية ، ومن صيغ الأمر المضارع المسبوق بلام الأمر، وقد وردت عند كل من أوس والحطيئة ، يقول أوس في رثاء فضالة (٢) :

لِيَبْكِكَ الشَّرْبُ وَالْمَدَامَةُ وَالْـ فِتْيَانُ طُرّاً وَطَامِعٌ طَمِعَا

فدخول اللام على الفعل المضارع مع إنتاجها لدلالة الأمر الدال على الندب يؤكد على رغبة الشاعر في استمرار البكاء على فضالة ، ويقول الحطيئة (٣) :

فَأُجْزِهِ اللهُ خَيْرًا مِنْ أَخِي ثَقَّةٍ وَلِيَهْدِهِ بِهِدَى الْخَيْرَاتِ هَادِيَهَا

فتكرار الأمر في صدر المصراعين دال على الرغبة الملحة في نفس الشاعر من تحقق المراد منه ولما كان الفعل مسنداً إلى الله تعالى فيهما ، كانت الدلالة المرادة من الأمر فيهما هي الدعاء بخير الجزاء ؛ لأنه أخو ثقة ، وأن يهديه إلى الخيرات .

ومن الصيغ الدالة على الأمر صيغة اسم فعل الأمر الدال على الطلب الذي يدل عليه فعله بيد أنه لا يقبل علامته (٤) يقول زهير :

وَأَمَّا أَنْ يَقُولَ بَنُو مَصَادٍ إِلَيْكُمْ إِنَّنَا قَوْمٌ بَرَاءٌ (٥)

فهو يأمرهم مهدداً وموبخاً : إليكم : أي تتحوا عنا ، والتهديد والتوبيخ متعلق بقوله في نهاية البيت : إننا قوم براء أي بريئون مما وسمتمونا به من الغدر ومنع الحق ، ويقول كعب (٦) :

هَلُمَّ إِلَيْنَا آلَ بُهْثَةَ إِنَّمَا هِيَ الدَّارُ لَا نَعْتَافُهَا وَنُهِئُهَا

فالأمر الذي صدر به البيت هَلُمَّ منتج لدلالة النصح المتوجهة إلى آل بهثة بالمجيء إلى دارهم التي لا يتركونها ، ولا يعرضونها للهوان ، ويقول الحطيئة (١) :

١ - ديوان الحطيئة ص ٥٠ .

٢ - ديوان أوس ص ٥٥ .

٣ - ديوان الحطيئة ص ٢٨٠ .

٤ - انظر كلام سيبويه على أسماء الأفعال : الكتاب . سابق . ٢٤١/١ - ٢٥١ .

٥ - شعر زهير ص ١٣٧ .

٦ - ديوان كعب ص ١٣٧ .

فَخَرْتُمْ وَلَمْ نَعْلَمْ بِحَادِثٍ مَجْدِكُمْ فَهَاتِ هَلُمَّ بَعْدَهَا لِلتَّافُرِ

فثم اسمان لفعل الأمر في صدر المصراع الثاني ، أولهما : هَاتِ بمعنى أعطوني ، وثانيهما : هلم بمعنى تعالوا ، وكلاهما للتعجيز والسخر من هؤلاء الذين يفخرون بمجد غير معروف لديه .

أما آخر الصيغ الدالة على الأمر فهي صيغة المصدر النائب عن فعله المضمّر أو المحذوف ، ليقوم مصدره بما يقوم به لغة ودلالة ، يقول زهير (٢) :

فَمَهْلًا آلَ عَبْدِ اللَّهِ عَدُّوا مَخَازِي لَا يُدَبُّ لَهَا الضَّرَاءُ

فهو يوبخهم في صورة النصيح بأن يتمهلوا ، وبصرفوا عن أنفسهم هذه المخازي التي لا تخفى على أحد ، ويقول كعب مخاطباً النبي صلى الله عليه وسلم (٣) :

مَهْلًا هَذَاكَ الَّذِي أُعْطَاكَ نَافِلَةً أَلْ - قُرْآنَ فِيهَا مَوَاعِيظٌ وَتَفْصِيلُ

إن مكانة المأمور هنا وهو النبي صلى الله عليه وسلم تحدد دلالة الأمر وهي الدعاء الذي يتوجه به كعب إليه طالباً منه التريث في الحكم عليه ، وعدم الاستماع لأقوال الواشين به .

وقد لوحظ على أساليب الأمر أن بعضها قد ورد عند بعض هؤلاء الشعراء الأربعة ، ولم يرد عند البعض الآخر ، مثل صيغة المضارع المسبوق بلام الأمر التي لم ترد عند كل من زهير بن أبي سلمى وكعب ابنه ، في حين وردت عند أوس بن حجر والحطيئة ، واسم الفعل لم يرد عند أوس بينما ورد عند الآخرين ، والمصدر النائب عن فعله ورد عند زهير بن أبي سلمى وابنه كعب ، ولم يرد عند أوس والحطيئة ، أما فعل الأمر ، فقد ورد عندهم جميعاً .

٢. النهي :

ينتمي هذا الأسلوب إلى البنى الطلبية التي تستدعي حدثاً ليس حاصلاً وقت الطلب ، على سبيل الاستعلاء المنوط بالانتهاء عن حدث مسبق بدالة النهي الوحيدة ، وهي **لا الناهية** الداخلة على الفعل المضارع ، وهذه البنية شأنها شأن بنية الأمر تمر بمراحل ثلاثة يستدعيها الانتقال بين بنيتي السطح والعمق ، المرحلة الأولى منها متعلقة بالموقف المستدعي للنهي ، والثانية متعلقة بالحدث الكلامي المتضمن لأسلوب النهي ، أما المرحلة الثالثة ، فهي متعلقة بالدلالات المنوطة بعملية النهي أي ما بعد الحدث الكلامي ، وفي هذه المرحلة الأخيرة تتمكن بنية النهي من الدخول إلى سياق الأدبية ذلك السياق الذي " يقتضي تخلصها من ملازمة الاستعلاء ، وهو ما يدفع إلى سياقات أخرى بعيدة عن أصل المعنى لتمارس إنتاج دلالات بديلة مثل التهديد والدعاء والالتماس وغيرها " (٤) من الدلالات التي يقتضيها الموقف ، فعندما يعرض أوس بن حجر لمدح حليلة بنت فضالة بن كعدة ، لا

١ - ديوان الحطيئة ص ٣١٢ .

٢ - شعر زهير ص ١٤٥ ، الضراء : التي لا يخفى أمرها .

٣ - ديوان كعب ص ٢٠ .

٤ - د/ محمد عبد المطلب : البلاغة العربية قراءة أخرى . سابق . ص ٢٩٨ .

يريد أن يقف موقف المادح الذي يرد الجميل بمثله ، وإنما أراد أن يظهر ما يتمتع به من الحكمة ، فقال ناصحاً (١) :

وَلَا تَظْهَرَنَّ ذَمَّ امْرِئٍ قَبْلَ خُبْرِهِ وَبَعْدَ بَلَاءِ الْمَرْءِ فَادْمُمُ أَوْ اْحْمِدِ

فدلالة النهي هنا تتوجه نحو الإرشاد والنصح العام إذ ليس ثمة من مخاطب معلوم يتلقى هذا النصح الذي يبدو به أوس حكيماً قد خبر الدنيا ، واستل حكمتها ، فلم يؤثر بها نفسه ، وإنما أثر بها غيره الذي لا يجب أن يسارع إلى ذم المرء ، أو مدحه ، وإنما عليه أولاً أن يبلوه ويختبره ، ثم يحكم عليه بالمدح أو الذم . ويقول زهير في معلقته (٢) :

فَلَا تَكْتُمَنَّ اللَّهُ مَا فِي نَفْسِكَ لِيَخْفَى وَمَهْمَا يُكْتَمَ اللَّهُ يَغْلَمَ

إن دلالة النهي هنا متوجهة نحو النصح والإرشاد الذي يقف بالمرء عند حقيقة الإيمان بشمولية العلم الإلهي لما يخفى ويظهر ، ولما يدق ويعظم ، وهذا ما يضعه زهير بين يدي المخاطبين اللذين ينهاهم عن كتمان ما في النفس ظناً به الخفاء . ويقول كعب بن زهير (٣) :

لَا تُفْشِ سِرَّكَ إِلَّا عِنْدَ ذِي ثِقَةٍ أَوْ لَا فَأَفْضَلُ مَا اسْتَوْدَعْتَ أَسْرَارًا

الأمر يقتضي النصح ؛ لأنه حدد للمخاطب المسيطر على بنية البيت الطريقة التي عندها يجوز له مخالفة المنهي عنه وهي إفشاء سره لذي الثقة وحده ، ويقول الحطيئة (٤) :

فَقُومُوا وَلَا تَعْطُوا اللَّئَامَ مَقَادَةً وَقُومُوا وَإِنْ كَانَ الْفِيَامُ عَلَى الْجَمْرِ

فتوالي الأوامر والنواهي في البيت دال على توجه الشاعر في نهيه بالنصح لهؤلاء القوم ، وهو يؤكد ذلك من خلال تكرار الأمر عينه في صدر المصراعين .

وقد يراد من النهي الاستعطاف الذي يمكن استنباطه من السياق خاصة إذا كان الناهي يطلب شيئاً خاصاً به هو ، أو تعود فائدته عليه ، قال أوس :

لَا تَحْزِنِينِي بِالْفِرَاقِ فَإِنِّي لَا تَسْتَهْلُ مِنَ الْفِرَاقِ شُؤُونِي (٥)

فهو يستعطفها بألا تفجع قلبه بالفراق ؛ لأنه لم يرقأ له جفن من كثرة البكاء على المفارقة .

وينتج النهي دلالة التهديد التي تجيء بكثرة في سياقات المعارك ، أو الهم بالغزو ، أو الرغبة في النيل من أحد هو أصعب منالاً من وجهة نظر الناهي ، قال زهير مخاطباً من هموا بالاعتداء على بني الصيداء المشهورين بالقوة والمنعة (٦) :

١ - ديوان أوس ص ٢٧ .

٢ - شعر زهير ص ١٨ .

٣ - ديوان كعب ص ١٨٥ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ١٩٥ .

٥ - ديوان أوس ص ١٢٩ .

٦ - شعر زهير ص ٢٠٤ .

وَلَقَدْ نَهَيْتُكُمْ وَقُلْتُ لَكُمْ لَا تَقْرَبُنَّ فَوَارِسَ الصَّيْدِ

فقد أُرصد للنهي الحقيقي الذي صدر به العجز بالخبر المؤكد في صدر البيت : ولقد نهيتكم ، ويبدو أنه لم يقتنع بهذا الإخبار لإصرارهم على العدوان فقال على الإنشاء ناهياً ومهدداً إياهم ومخوفهم من مجرد الاقتراب من هؤلاء القوم لما تتمتع به فوارسهم من القوة والشجاعة والدرية القتالية ، وقال الحطيئة (١) :

لَا تَجْمَعَا مَالِي وَعَرْضِي بَاطِلًا كَلَّا لَعَمْرُ أَبِيكُمْمَا حَبَّاقٍ
وَكِلَاكُمَا جَرَّتْ جَعَارِ بِرَجْلِهِ نَشِيبَيْنِ بَيْنَ مَشِيمَةٍ وَمَلَاقِي

النهي هنا يستدعي تهديد هذين الرجلين وإنذارهما بعدم التعرض لماله وعرضه ، وإلا سوف يعرضان أنفسهما لشيء من هذا الهجاء المقذع الذي يبدو فيه الحطيئة حاجياً مقذعاً ومحقرًا في هجائه إذ يصفهما بالخسة ، وأنهما خرجا من بطون أمهاتهما بأرجلهما قبل رؤوسهما ، وذلك هو اليتن وهو أردأ للولادة .

ومن دلالات النهي : الدعاء الذي يبدو في سياقات النهي التي يتوجه بها الشاعر إلى من هو أعلى منه مكانة ، يتوجه كعب بن زهير إلى النبي صلى الله عليه وسلم داعياً فيقول (٢) :

لَا تَأْخُذْنِي بِأَقْوَالِ الْوُشَاةِ وَلَمْ أَذْنِبْ وَلَوْ كَثُرَتْ عَنِّي الْأَقَاوِيلُ

فالقول بدلالة الدعاء للنهي هنا مرتبطة بمكانة النبي صلى الله عليه وسلم من نفس كعب ، ومع الدعاء استعطاف له عليه الصلاة والسلام بألا يستمع لأقوال الواشين فيه ؛ لأنه لم يذنب وإن كثرت عنه الأقاويل . ويقول الحطيئة (٣) :

لَا يُبْعِدُ اللَّهُ إِذْ وَدَّعْتُ أَرْضَهُمْ أَخِي بَغِيضًا وَلَكِنْ غَيْرُهُ بَعْدًا

فهو يتوجه بالدعاء إلى الله عز وجل بألا يُبعد عنه أخاه بغيضاً ، وقد دعاه أخاً ؛ لما بينهما من مودة عرفها له الحطيئة عندما أكرمه وقربه حيث أقصاه الزبرقان ، ولعله يريد الزبرقان بقوله في نهاية البيت : ولكن غيره بعدا ، وهو دعاء على الزبرقان .

ومن دلالات النهي التي وردت عندهم كذلك : الكف والمنع ، قال زهير على لسان امرأته أم أولاده كعب وبجير وسالم (٤) :

وَقَالَتْ أُمُّ كَعْبٍ : لَا تَرْزِنِي فَلَا وَاللَّهِ مَا لَكَ مِنْ مَزَارٍ

١ - ديوان الحطيئة ص ٣١١ ، جعار : اسم للضبع ، نشيبين : يعني أنهما علقا عند ولادتهما .

٢ - ديوان كعب ص ٢٠ .

٣ - ديوان الحطيئة ص ٣٢٣ .

٤ - شعر زهير ص ١٧٥ .

فهي تمنعه من زيارتها ؛ إذ لم يعد له مكان عندها ، ويبدو أنها كانت قد حزمت أمرها على منعه لأنها نفت أن يكون له أي مزار عندها مستخدمة حرف الجر الزائد **مِن** الدال على شمولية النفي وتوكيده الذي تنشطه أيضاً بأسلوب القسم • وقال كعب (١) :

عَذَلْتَنِي فَقُلْتُ لَا تَغْذِلْنِي قَدْ أَغَادِي الْمُعَذَّلَ الْمُخْمُورًا

فهو يكفها عن عذله ولومه ، وإلا صار ملوماً مخموراً يعكف على شرب الخمر بسبب عدم انتهائها عن لومه وعذله • وقال الحطيئة (٢) :

**فَبِالظَّرْفِ نَالًا خَيْرَ مَا أَصْبَحَا بِهِ وَمَا الْمَالُ إِلَّا بِالتَّقَلُّبِ وَالظَّرْفِ
فِرَاقَ حَبِيبٍ وَأَنْتِهَاءَ عَنِ الْهَوَى فَلَا تَغْذِلْنِي قَدْ بَدَا لَكَ مَا أَخْفَى**

فالحطيئة يرى أن جمع المال لا يكون بالظرف ، وإنما بحسن التصرف في الأشياء ، وليس كما فعل ابني هشام بن المغيرة ، ولما قد بدا لها منه ما خفي كفها بالنهي عن عذله ولومه •

٣. الاستفهام :

يرتبط الاستفهام بالطلب ؛ لأنه استفعال بمعنى طلب الفهم الذي هو صورة ذهنية تتعلق بشخص ما ، أو شيء أو نسبة أو حكم ما على جهة اليقين أو الظن ، وارتباطه بطلب الفهم من المتكلم يستدعي التحول الدلالي من البنية السطحية إلى البنية العميقة ، حيث يتم استدعاء مجموعة من الدلالات المرتبطة بصياغة الاستفهام عند تحوله من السياق الحقيقي إلى السياق المجازي الأدبي ويتم ذلك من خلال مجموعة من الأدوات اللغوية التي عُرفت في العربية بأدوات الاستفهام ، تلك التي تجيء الهمزة الاستفهامية في صدرها ؛ لارتباطها بمجموعة من الميزات التي لا توجد في غيرها ، وهي إجازة حذفها ، ودخولها على النفي والإثبات جميعاً ، وتصدرها لجملتها ، ومجيئها للتصديق والتصور جميعاً (٣) وربما لأجل ذلك كانت أكثر أدوات الاستفهام شيوعاً عند شعراء الصنعة ، فهي تدخل على الحدث في مثل قول أوس (٤) :

أَلْهَفًا عَلَى حُسْنِ أَخْلَاقِهِ عَلَى الْجَائِرِ الْعَظُمِ وَالْحَارِبِ

يسأل عن أي شيء يتلهفون، وفي ذلك دلالة على تحيره في أيٍّ من خلال المرثي يتم التلهف، وقد عبر بالمصدر عن فعله المضمر . تتلهفون . للدلالة على ثبات التلهف وحتميته ، وقول زهير (٥) :

١ - ديوان كعب ص ١١٣ •

٢ - ديوان الحطيئة ص ١٢١ ، الظَرْفُ بكسر الظاء : أن يكون ظرفاً عاقلاً ، الظَرْفُ بفتح الظاء : حسن التصرف في الأشياء ، والملاحظ أن البيت الثاني قد جاء في رواية ابن حبيب بشرح السكري بعد البيت الثاني ، ويبدو أنه الترتيب الأنسب ، ديوان الحطيئة شرح السكري ص ١٣١ طبعة دار صادر ١٤٠١هـ / ١٩٨١م . بيروت •

٣ - التصديق هو طلب السؤال عن شيء حدث أم لم يحدث ، والإجابة عنه في الإثبات نعم ، وفي النفي لا ، مثل : قوله تعالى على لسان قوم إبراهيم : ﴿ أَأَنْتَ فَعَلْتَ هَذَا بِالْهَيْتَا يَا إِبْرَاهِيمَ ﴾ . الأنبياء آية ٦٢ . أما التصور ، فهو إدراك المفرد والاستفسار عن كيفية حدوث فعل ، وغالباً ما تقتزن الهمزة معه بأم المعادلة ، وتكون الإجابة عليه بتحديد الفعل ومن قام به على وجه الدقة •

٤ - ديوان أوس ص ١٠ •

٥ - شعر زهير ص ٢٣٧ •

أَثَوَيْتَ أَمْ أَجْمَعْتَ أَنَّكَ غَادِي وَعَدَاكَ عَنْ لُطْفِ السُّؤَالِ عَوَادِي

فدخول الهمزة على الحدث مع اقترانها بأَمِ المعادلة تشير إلى الشك في أي الحدثين ارتبط بهما المسئول وهو نفسه الحائرة أمام هذين الحدثين ، الثواء والإجماع على الغدو والرحيل ، ومن ثم تتصرف دلالة الاستفهام هنا إلى التسوية بين الحدثين دون تفضيل لأيهما على الآخر ، إذ لم يعطنا الشاعر إجابة عن تساؤله ، وقول كعب (١) :

أَتَصْبُو إِلَى سَلْمَى وَمِنْ دُونِ أَهْلِهَا مَهَامُهُ يَغْتَالُ الْمَطِيَّ سُهُوبُهَا

إن دخول الهمزة على الحدث/تصبو لا يفيد الشك فيه؛ لأنه قد تم بدلالة وجود الحوائل بين الحدث والشاعر ، وإنما تتصرف الدلالة إلى التقرير والتعجب من حدوث الصبوة، وقول الحطيئة
أَتَخْصُرُ أَقْوَامًا أَنْ يَجُودُوا بِمَالِهِمْ فَلَوْلَا قَبِيلُ الْهَرْمَزَانِ تَحَاصِرُهُ(٢)

ينتج الاستفهام هنا دلالة التحقير والتهكم والسخر من الزبرقان الذي يهجو الشاعر ، ويذكر من سوء فعله منع هؤلاء الناس من الجود بأموالهم ، في حين أنه لم يستطع منع الهرمزان من ذلك والمعنى : أنك لا تقدر على العجم الذين يمثلهم الهرمزان •

وإذا كانت الهمزة قد دخلت على الحدث المثبت فيما سبق ، فإنها تدخل على الحدث المنفي وحينئذ تتوجه دلالتها أولاً نحو تقرير الحدث ، قال أوس في رثاء فضالة (٣) :

أَلَمْ تُكْسِفِ الشَّمْسُ وَالْبَدْرُ وَالْـ كَوَاكِبُ لِلْجَبَلِ الْوَاجِبِ

فبرغم ما توحى به الصياغة الاستفهامية من الحسرة المتألّمة لفقد فضالة ، فإنه يقرر حقيقة أن البكاء عليه لم يكن منه أو من قومه وحدهم ، وإنما ترك فقده أثراً سلبياً على الشمس والبدر والكواكب ، وكأن منزلته تتعدى المنزلة البشرية لتقف به عند كونه ظاهرة كونية تتأزر الظواهر الكونية الأخرى على المشاركة في موكب تأبينه •

ويقول زهير (٤) :

أَلَيْسَ بِضَرَابِ الْكُمَاةِ بِسَيْفِهِ وَفَكَاكِ أَغْلَالِ الْأَسِيرِ الْمُقَيَّدِ

فهو يقرر ما يقتزن بهرم من الشجاعة والكرم الذي يبدو في كثرة فكه الأسير من قيوده ، ولذا فالإجابة عنه في الإثبات تقول : بلى هو ضراب للكمأة وفكاك للأسير •

ويقول كعب (٥) :

أَلَمْ تَغْلِمِي أَنِّي إِذَا وَصَلْتُ خُلَّةً كَذَاكَ تَوَلَّى كُنْتُ بِالصَّبْرِ أَجْدَرًا

فهو يقرر لها حقيقة صبره على فراق من قطع خلته ، ويقول الحطيئة (٦) :

١ - ديوان كعب ص ١٣٩ ، السهوب : جمع سهب وهو البعيد المستوي من الأرض •

٢ - ديوان الحطيئة ص ٢٨ •

٣ - ديوان أوس ص ١٠ •

٤ - شعر زهير ص ١٨٧ •

٥ - ديوان كعب ص ٩١ •

أَلَمْ تَرَ أَنَّ جَارَ بَنِي زُهَيْرٍ ضَعِيفُ الْحَبْلِ لَيْسَ بِذِي امْتِنَاعٍ

الاستفهام هنا منتج لدلالة التقرير المرتبطة بضعف جارهم ، وعدم منعه في جبرتهم .
ومثلما دخلت الهمزة على دالة النفي ، فإنها تدخل أيضاً على حرف الجر ، وذلك لإنتاج دلالات يقوم السياق الشعري بتحديددها ، يقول أوس (٢) :

لَعَمْرُكَ مَا أَذْرِي أَمِنْ حَزْنٍ بِنِ مِحْجَنٍ شُعَيْثُ بْنُ سَهْمٍ أَمْ لِحَزْنٍ بِنِ مَنْقَرٍ

فالاستفهام هنا يثير دلالة التهمك والسخرية واحتقاره هؤلاء القوم الذين لا يعرف إلى أيّ الفريقين ينتمون، ومن ثم تتصرف دلالة حرف الجر من هنا إلى التبعية (٣) ويقول زهير (٤) :

عَدْتُ عَذَلَتَايَ فَقُلْتُ : مَهْلًا أَفِي وَجَدٍ بِسَلْمَى تَعْدُلَانِي

فقد أدخل الهمزة الاستفهامية على حرف الجر في الذي يفيد التعليل (٥) لينتج دلالة الإنكار التوبيخي لهاتين العاذلتين ؛ لأنهما تعذلانه بسبب وجده بسلمى . ويقول كعب (٦) :

أَفِي جَنْبِ بَكْرٍ قَطَعْتَنِي مَلَمَةً لَعَمْرِي لَقَدْ كَانَتْ مَلَامَتُهَا ثَنِي

فهو يوبخها منكرًا عليها لومه في بكرها الذي ذبحه للأضياف ، ويقول الحطيئة (٧) :

أَفِي مَا خَلَا مِنْ سَالِفِ الْعَيْشِ تَذَكَّرُ أَحَادِيثَ لَا يُنْسِيكَهَا الشَّيْبُ وَالْعُمْرُ

فالحطيئة يتهم ويسخر من هذا الذي ما يزال يتصابي بذكر أحاديث الشباب ، وقد عمه الشيب وطول العمر . وإذا كانت الهمزة تفيد التصديق والتصور جميعاً ، فإن حرف الاستفهام هل يستخدم للتصديق وحده ولا تدخل على النفي كالهمزة ، ولا على الشرط أو حرف العطف ، كما أنها صالحة للدخول على الجملة الفعلية والجملة الاسمية (٨) قال أوس :

أَوْدَى وَهَلْ تَنْفَعُ الْإِشَاحَةُ مِنْ شَيْءٍ لِمَنْ قَدْ يُحَاوِلُ الْبِدْعَا (٩)

فهو ينفي أن تنفع الإشاحة أو الجد في الأمور لمن يطلب البدع ، وهل يغني الحذر عن نزول النوازل على من يطلبون عظام الأمور ، وقال زهير (١٠) :

هَلْ تُبَلِّغُنِيهَا عَلَى شَحَطِ النَّوَى عَنَسٌ تَخُبُّ بِي الْهَجِيرَ وَتَنْعَبُ

١ - ديوان الحطيئة ص ١١٩ .

٢ - ديوان أوس ص ٤٩ .

٣ - سيبويه : الكتاب . سابق . ٢٢٥/٤ .

٤ - شعر زهير ص ٢٨٧ .

٥ - ابن هشام : مغني اللبيب . سابق . ١٩١/١ .

٦ - ديوان كعب ص ٩٥ .

٧ - ديوان الحطيئة ص ١٠٤ .

٨ - د/ عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية . سابق . ص ٢٦١ .

٩ - ديوان أوس ص ٥٥ ، الإشاحة : الجد في الأمور .

١٠ - شعر زهير ص ٢٠٦ .

فهو يتمنى أن يصل إلى أميمة التي شطت وبعد بها الفراق ، وقال كعب (١) :

هَلْ حَبْلُ رَمْلَةٍ قَبْلَ الْبَيْنِ مَبْتُورٌ أَمْ أَنْتَ بِالْحِلْمِ بَعْدَ الْجَهْلِ مَعْدُورٌ

يتمنى أمنية دفينية في الوصل ، وإن كان حائراً بين انقطاع الوصل وعذره للجهل بهذا الانقطاع ، وقال الحطيئة (٢) :

أَلَا أَبْلَغُ بَنِي عَوْفٍ بَنِ كَعْبٍ فَهَلْ قَوْمٌ عَلَى خُلُقٍ سَوَاءٍ

فهو ينفي أن يتساوى القوم في حسن الخلق ؛ لأن المهجو وهو الزيرقان بن بدر ، وبني أنف الناقة الممدوحين من بني عوف بن كعب .

ومن أدوات الاستفهام التي وردت عندهم **كيف** ، وهي اسم استفهام يُسأل به عن الحال سواء وقعت اسماً صريحاً ، أو فضلة ، وهي تفيد دلالات منها التهكم في قول أوس (٣) :

وَقُلْتُمْوَا ذَاكَ شِلْوُ سَوْفٍ نَأْكُلُهُ فَكَيْفَ أَكَلُكُمُ الشَّلْوُ الَّذِي تَرَكُوَا

لقد قال بنو عامر عندما هزموا بني تميم: لم يبق منهم إلا شلو أي بقية، فغزاهم يوم ذي نجب ولكنهم هُزموا ؛ ولذلك تهكم بهم أوس وسخر منهم لقولهم الذي لم يتحقق، وقول زهير (٤) :

وَكَيْفَ اتَّقَاءُ امْرِئٍ لَا يَوْوُ بـُ بِالْقَوْمِ فِي الْغَزْوِ حَتَّى يُطِيلَا

فاستفهامه هنا ينتج دلالة نفي وجود وسيلة يمكن بها أن يتقي ممدوحه وهو سنان بن أبي حارثة ؛ لأنه لا يمل من الغزو ، ولا يؤوب إلى قومه إلا بعد رحلة طويلة مع الغزو ، والنفي يستدعي دلالة التعجب من ممدوح هذه صفاته ، وقول كعب :

كَيْفَ الْأَسَى وَرَبِيعَةُ بْنُ مُكْدَمٍ يُودَى عَلَيْكَ بِفَتِيَةٍ وَأَفَاتِنِ (٥)

فالتساؤل هنا يثير حيرة الشاعر وحسرتة الباحثة عن صبر/الأسى على مقتل ربيعة، وقول الحطيئة :

كَيْفَ الْهَجَاءُ وَمَا تَنْفَكُ صَالِحَةً إِذَا ذُكِرَتْ بِظَهْرِ الْغَيْبِ تَأْتِينِي (٦)

فهو ينفي الميل إلى هجاء زيد الخيل ، ويعجب من مجرد ورود الفكرة في حين أن لزيد الخيل عنده أيادي تأتية على غير توقع منه .

ومن أدوات الاستفهام التي وردت عندهم أيضاً مَنْ التي يُسأل بها عن العاقل ، وكثيراً ما ترتبط بدلالة النفي خاصة في سياقات الفخر والمدح ، قال أوس في رثاء فضالة (٧) :

أَبَا دُلَيْجَةَ مَنْ يَكْفِي الْعَشِيرَةَ إِذْ أَمْسَوْا مِنَ الْأَمْرِ فِي لَبْسٍ وَبَلْبَالٍ

١ - ديوان كعب ص ١٧٩ .

٢ - ديوان الحطيئة ص ٨٢ .

٣ - ديوان أوس ص ٨٠ .

٤ - شعر زهير ص ١٩٣ .

٥ - ديوان كعب ص ١٥٩ .

٦ - ديوان الحطيئة ص ٢٩٥ .

٧ - ديوان أوس ص ١٠٤ .

أَمْ مَنْ لِأَهْلِ لَوِيٍّ فِي مُسَكَّةٍ فِي أَمْرِهِمْ خَالَطُوا حَقًّا بِإِبْطَالٍ
أَمْ مَنْ لِعَادِيَّةٍ تُرْدِي مُلْمَلَةً كَأَنَّهَا عَارِضٌ مِنْ هَضْبٍ أَوْعَالٍ

إن توالي الاستفهامات المتخذة من أداة الاستفهام مَنْ يدل على نفي ما يأتي بعده من الجملة المستفهم عنها ؛ لأننا نقول في الإجابة : لا أحد ، ويستدعي النفي تعظيم المخاطب عندما نقول في الجواب عن هذه الاستفهامات : أنت • ويقول زهير (١) :

وَمَنْ مِثْلُ حِصْنٍ فِي الْحُرُوبِ وَمِثْلُهُ لِإِنْكَارِ ضَيْمٍ أَوْ لِأَمْرِ يُحَاوِلُهُ

فهو ينفي أن يكون له مثل في هذه الصفات التي تدور حول الشجاعة وإنكار الذل والقدرة على تحقيق ما يريد ، ومن ثم يعظمه إذ يمدحه بإيجابها • ويقول كعب (٢) :

فَمَنْ لِلْقَوَافِي شَانَهَا مَنْ يَحُوكُهَا إِذَا مَا ثَوَى كَعْبٌ وَعَوَّرَ جَرُولُ

تتجه دلالة الاستفهام هنا إلى النفي أيضًا إذ لا أحد يستطيع أن يحوك القوافي كما يحوكها كعب وجرول وهو الحطيئة الذي يقول (٣) :

وَمَنْ أَنْتُمْ إِنْ نَسِينَا مَنْ أَنْتُمْ وَرِيحُكُمْ مِنْ أَيِّ رِيحِ الْأَعَاصِرِ

وإذا كانت دلالة اسم الاستفهام مَنْ في النماذج السابقة قد توجهت نحو نفي المستفهم عنه، ومن ثم تعظيم المخاطب، فإن دلالتها هنا وإن كانت تشير إلى تحقير القوم والسخر والتهكم منهم، فإنها دلالات لا تبعد عن النفي، إذ السخر والتهكم يؤول إلى نفي وجودهم، أو كأنه لا وجود لهم •

ومن الظواهر الاستفهامية عند هؤلاء الشعراء دخول حرف الجر على أدوات الاستفهام ، وقد بدا ذلك في مواضع منها قول زهير (٤) :

لِمَنِ الدِّيَارُ بِقُتَّةِ الْحَجَرِ أَقْوَيْنَ مِنْ حَجَجٍ وَمِنْ شَهْرٍ

فقد دخل حرف الجر اللام على اسم الاستفهام مَنْ لتشير إلى تدله الشاعر وحيرته بصاحب هذه الديار التي يسأل عنها ، ويخاطب كعب أخاه بجبراً قائلاً (٥) :

وَخَالَفَتْ أَسْبَابَ الْهَوَى وَتَبِعَتْهُ عَلَى أَيِّ شَيْءٍ وَيَبَ غَيْرِكَ دَلَا

فهو بإدخاله حرف الجر على اسم الاستفهام أي في أول العجز يدل على التحقير والتصغير من شأن ما دُلَّ عليه أخوه بجبر وهو دين الإسلام ، وذلك قبل إسلام كعب، قال الحطيئة (٦) :

لِمَنِ الدِّيَارُ كَأَنَّهُنَّ سَطُورُ بِلَوَى زُرُودَ سَفَى عَلَيْهَا الْمُورُ

فدخول حرف الجر اللام على مَنْ الاستفهامية يدل على تحير الشاعر أمام أصحاب الديار •

١ - شعر زهير ص ٦٠ •

٢ - ديوان كعب ص ٤٣ •

٣ - ديوان الحطيئة ص ٣١٢ •

٤ - شعر زهير ص ١١٤ ، وانظر : ٤٧/٥ ، ١٤٧/١ ، ٢٢٩/١ •

٥ - ديوان كعب ص ١٥ •

٦ - ديوان الحطيئة ص ١٤٢ •

٤. النداء :

يرتبط النداء بالإنشاء الطلبي؛ لأن حقيقته تتصرف إلى دعوة المنادي للمنادى لأمر بحرف من حروف النداء المعروفة وهي: الهمزة ، يا، أي، أيا، هيا، إلى جانب أدوات الندبة والاستغاثة وهي من فروع النداء الطلبي بما هو رسالة كلامية تخرج من المتكلم إلى المتلقي الذي قد يكون من القرب المكاني أو المعنوي بحيث يستدعي قربه استخدام الأدوات الخاصة بهذا القرب، أو البعد الذي يستدعي هو الآخر بعض الأدوات الخاصة به، والنداء بالقرب أو البعد ذو خاصية جمالية وإشارية تقوم فيها اللغة بدور الوسيط بين طرفي النداء؛ لإبراز بعض الدلالات التي يستدعيها السياق الندائي، والتي تتعلق بكل من المنادي والمنادى •

وارتباط النداء بدلالات سياقية أمر يخرج عن مجرد التعلق بالدلالة اللغوية . أي طلب الإقبال . ودخوله مجال الأدبية الذي يتم " عند تخلصه من أصل المعنى ليولد إنتاجية بديلة سواء أكان التوليد على مستوى السياق ، أو على مستوى الصيغة ذاتها " (١) ويؤكد هذا الخروج من الدلالة اللغوية إلى الأدبية أمران أولهما: ارتباط سياق النداء بسياقات طلبية أخرى كالأمر والنهي والاستفهام، وثانيهما: أن الشعراء كثيراً ما كانوا يحذفون أداة النداء متكئين في ذلك على التآزر بين بلاغيات الحذف وبلاغيات النداء، وهذا الحذف للأداة هو الغالب على أسلوب النداء عند شعراء البحث • يقول أوس :

فَإِنْ تُكْحِي مَآوِيَةَ الْخَيْرِ حَاتِمًا فَمَا مِثْلُهُ فِينَا وَلَا فِي الْأَعَاجِمِ (٢)

فقد حذف أداة النداء واكتفى بالخطاب الندائي المستحضر لشخصية المنادى أمام عينيه تعظيماً وامتداحاً لهذا المنادى الذي لم يكتف بتعرفه بالعلمية ، وإنما أضاف إليها التعريف بالإضافة إلى كلمة الخير التي تم تخيرها بعناية تربط بين شخصية المنادى والشخصية الممدوحة الثانية وهي شخصية الزوج حاتم الطائي المعروف بجوده وكرمه •
وقول زهير (٣) :

تَبَيَّنَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ بِمَنْعَرَجِ الْوَادِي فُؤَيْقَ أَبَانٍ

فسياق النداء هنا يؤكد على القرب المكاني بين الشاعر وصاحبيه اللذين عبر عنهما بالخليلين ، وهو وصف يجمع إلى القرب المكاني القرب المعنوي لما تدل عليه الخلّة من صفاء المودة وصحتها وصدقها (٤) مما يعني أنهما سيصدقانه في البحث عن وجهة الطعائن في منعرج هذا الوادي • وقول كعب بن زهير (٥) :

إِنَّكَ أَبَا نَصْرٍ أَجَزْتَ نَصِيحَتِي تُبَلِّغُنَا عَنِّي الْمَطَايَا الْخَوَاضِعُ

١ - د/ محمد عبد المطلب : البلاغة العربية : قراءة أخرى . سابق . ص ٣٠٠ •

٢ - ديوان أوس ص ١٢٥ ، وانظر : ١٠٢/١ ، ١٠٣/٧ ، ١٠٤/١٢ ، ١٠٧/١ •

٣ - شعر زهير ص ٢٩١ ، وانظر : ١١/٦ ، ١٧٥/٤ ، ١٩٢/٣ •

٤ - ابن منظور : لسان العرب مادة خلل ٢١٨/١١ •

٥ - ديوان كعب ص ٨١ ، وانظر : ٨١/١١ ، ١٢٩/٤ ، ١٣٧/١ ، ١٤٢/٢ •

فالحذف هنا يدل على تقرب كعب من أبي نصر الذي يبعث إليه بالنصيحة التي تحملها عنه هذه المطايا • وقول الحطيئة (١) :

بَنِي عَمَّا إِنَّ الرِّكَابَ بِأَهْلِهَا إِذَا سَاءَهَا المَوْلَى تَرَوْحُ وَتَبْتَكَرُ
بَنِي عَمَّا مَا أَسْرَعَ اللُّؤْمُ مِنْكُمْ إِلَيْنَا وَلَا نَبْغِي عَلَيْكُمْ وَلَا نَجُزُ

فقد صدر البيتين بالمنادى المحذوف الأداة / بني عما ؛ ليكون أول ما يواجهه الشاعر دون أن يكون ثم فاصل بينه وبين المنادى الذي يوبخه ويبكته على سرعة لومه دون أن يكون للشاعر عليه بغي أو جور • وعندما يصدر الشاعر جملة الندائية بأداة النداء سواء كانت دالة على القرب أو البعد فإنما يريد من وراء ذلك التصدير إنتاج دلالات تبرز في وجود الأداة ، في حين لا يبرزها حذفها ، يقول أوس (٢) :

أَبْنِي لُبَيْنَى لَسْتُ مُعْتَرِفًا لِيَكُونَ أَلَامٌ مِنْكُمْ أَحَدُ

إن دالة النداء هنا هي الهمزة ، وهي وإن كانت لنداء القريب ، فإن القرب هنا قرب مكاني ؛ لأن الشاعر في سياق هجاء هؤلاء القوم الذين عرض لهجائهم في غير موضع من ديوانه ، ومن ثم يكون توظيفها هنا دون غيرها من الأدوات لإنتاج مزيد من التقرع والتوبيخ والتهكم الذي يستدعيه هجاؤه إياهم ووصفهم بالتفرد في اللؤم ، ويقول زهير :

يَا دَهْرُ قَدْ أَكْثَرْتَ فَجَعَتْنَا بِسَرَاتِنَا وَقَرَعْتَ فِي الْعَظْمِ
وَسَلَبَتْنَا مَا لَسْتَ مُعَقِّبُهُ يَا دَهْرُ مَا أَنْصَفْتَ فِي الْحُكْمِ (٣)

فهو في موقف العاجز أمام سطوة الدهر وبطشه ؛ ولذلك يناديه مستخدماً أداة النداء يا بما فيها من ألف المد التي توحى بامتداد الصوت حال النطق بها ، ومن ثم فهي تجسد . صوتياً . موقف الندب والفجعة التي يعانيتها الشاعر الضعيف أمام قوة الدهر ، وهنا ندرك قيمة النداء بحرف النداء يا دون غيره ، فهو " يقوم بدور مهم ، إذ يحمل شحنات المناادي الانفعالية ، وينوب عنه في التعبير عن مشاعره " (٤) التي تتضح مع تكراره الجملة الندائية عينها في سياق التوبيخ الموجه للدهر على جوره في الحكم • ويقول كعب مخاطباً علياً كرم الله وجهه (٥) :

يَا خَيْرَ مَنْ حَمَلَتْ نَعْلَاهُ قَدَمَ بَعْدَ النَّبِيِّ لَدَيْهِ الْبَغْيُ مَهْجُورُ

وإذا كان القرب والبعد مع أداة النداء متساويين، فإنها هنا لنداء القريب قريباً معنوياً يدل على ذلك وصف المنادى بالخيرية المطلقة التي ينتقي معها النظير، كما أن أداة النداء هنا تجسد ألف المد فيها

١ - ديوان الحطيئة ص ١٠٦ ، وانظر : ٩٥/٢ ، ٩١/٢٧ ، ٨٠/٢٩ ، ٥٠/١٢ .

٢ - ديوان أوس ص ٢١ ، وانظر : ٤/٢٢ ، ٢١/٥ ، ٢٥/١ ، ٤٤/٢٧ .

٣ - شعر زهير ص ٢٧٤ ، وانظر : ٨٧/٢٧ ، ١٥٩/٣ ، ٢٢٠/١٥ ، ٢٢٤/٨ .

٤ - د/ منير سلطان : بديع التراكيب في شعر أبي تمام ص ٢٩٢ . ط ٢٠٠٢م . منشأة المعارف .

٥ - ديوان كعب ص ١٨٠ ، ٢٠/٣٢ ، ٩٦/٧ ، ٩٦/٨ ، ١٥١/١ .

علو النبرة الخطابية المقصودة من الشاعر ، ليعطي لصوته التفرد والتوحد الذي يؤازر تفرد المنادى في الخيرية ، ويقول الحطيئة مخاطباً عمر بن الخطاب رضي الله عنه (١) :

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الَّذِي أَمْسَتْ لَهُ بُصْرَى وَغَرَّةٌ سَهْلُهَا وَالْأَجْرُ

ولم يكن عمر رضي الله عنه ملكاً، وإنما ناداه الحطيئة بهذا الوصف تعظيماً ؛ لكي يقدم بين يدي هذا التعظيم شكواه المرتبطة بما يعيشه وأولاده في حومة الفقر ، ومن ثم ندرك سر استخدام أداة النداء يا ، فهي بما فيها من ألف المد تجسد الحالة النفسية للشاعر الشاكي من الفقر .

٥. التمني :

بنية التمني واحدة من البنى الطلبية التي تناولتها البلاغة العربية في إطار الإنشاء الطلبي لما تستدعيه في حقيقتها من الطلب المرتبط بدالة لغوية واحدة هي ليت ، وربما كان ذلك سبباً في قلة شواهد هذه البنية الطلبية في الشعر عامة وعند شعراء البحث خاصة، ففضلاً عن قلة ورودها عند كل من كعب بن زهير والحطيئة، إذ قد وردت في موضعين لكل واحد منهما، فهي لم ترد أصلاً عند أوس وزهير، وربما رجع ذلك إلى طبيعة الموضوعات الشعرية التي طرقتها، أو إلى استعانتها ببعض الوسائل اللغوية الأخرى المعينة على إنتاج دلالة التمني ، ومن هذه الوسائل بعض أدوات الاستفهام مثل هل التي " تمارس فعاليتها في التخلص من الاستفهام إلى التمني ثانياً ، ثم تدفع التمني إلى إطار الممكن ثالثاً ؛ لأنها تعمل على إنتاجه في صورة المستفهم عنه الذي لا جرم بانتقائه لإظهار كمال العناية به ، حتى لا يُستطاع الإتيان به إلا في صورة الممكن الذي لا يُطمع في وجوده " (٢) وأيضاً بعض أدوات الشرط مثل لو التي تستدعي بنية خاصة للجملة التي ترد فيها دالة على التمني ، وبعض الحروف الناسخة مثل لعل التي تقترب إنتاجيتها الدلالية من التمني عندما تتحول إلى طلب الأمر الممكن حدوثه .

وقد وردت دالة التمني ليت عند كعب بن زهير في ثلاث صور ، الأولى منها كانت مسبوقة بدالة الاستفتاح والتنبية/لا وذلك في حديثه عن سلمى البعيدة عنه (٣) :

أَلَا لَيْتَ سَلْمَى كُلَّمَا حَانَ ذِكْرُهَا تَبْلُغُهَا عَنِّي الرِّيحُ النَّوَافِحُ

فقد أدخل/لا الاستفتاحية على ليت تنبيهاً واستفتاحاً لما يريد أن يبثه من أمنية كان تحققها غير ممكن وهي أن تقوم الرياح بدور الرسول المبلغ تحياته إلى سلمى البعيدة عنه، وأما الصورة الثانية، فهي أن يسبقها بأداة النداء يا ، والقول بأنها أداة نداء يستدعي كون المنادى محذوفاً مقدراً بما يستدعيه

١ - ديوان الحطيئة ص ٢٧٦ ، وانظر : ٥٥/٥ ، ١٩٢/٢ ، ١٩٨/١ ، ٢٨٠/١ .

٢ - د/ محمد عبد المطلب : البلاغة العربية : قراءة أخرى . سابق . ص ٢٨٢ .

٣ - ديوان كعب ص ١٦٩ .

السياق، وهو ما كان عليه جمهور النحاة والمفسرين للقرآن الكريم خاصة ، وربما كانت لمجرد التنبيه وليس النداء (١) . يقول كعب (٢) :

يَا لَيْتَ شِعْرِي وَلَيْتَ الطَّيْرَ تُخْبِرُنِي أَمْثَلَ عَشْقِي يُلَاقِي كُلَّ مَنْ عَشِقَا

ويبدو أن يا هنا للتنبيه على ما يعتريه من حيرة مصدرها جملة التمني الأولى التي هي من التراكيب الجاهزة : لَيْتَ شِعْرِي الدالة على الرغبة في العلم ، وعندما كرر دالة التمني لَيْتَ بعد ذلك إنما أكد مضاعفة الحيرة المسيطرة عليه من حدوث أمر غير ممكن حدوثه ، وهو أن تخبره الطير عن جواب لهذا السؤال المحير : هل يلاقي العشاق مثل عشقه ؟ .

وأما الصورة الثالثة فقد جاءت فيها لیت غير مسبقة بشيء ، وداخله على المسند إليه المنصوب بها ، وذلك في قوله عن الشباب (٣) :

لَيْتَ الشَّبَابَ حَلِيفًا لَا يُزَالِنَا بَلْ لَيْتَهُ ارْتَدَّ مِنْهُ بَعْضُ مَا سَلَفَا

فهو يتمنى ألا يفارقه الشباب، وذاك أمر يستحيل حدوثه، ولكنها الرغبة والأمنية المسيطرة عليه ولذلك راح يكرر التمني بصورة أخرى وهي أن يعود من الشباب بعض ما كان فيه، وهو أمر يستحيل حدوثه أيضاً ومن ثم كانت دلالة الطلب هنا منتجة لتمني أمر غير ممكن الحدوث .

وقد استخدم الحطيئة لیت مثل هذين الاستخدامين عند كعب ، إذ وردت عنده مسبقة بأداة النداء يا في قوله من مدح طريف بن دقاع :

يَا لَيْتَ كُلَّ خَلِيلٍ كُنْتُ أَمْلُهُ يَكُونُ مِثْلَ ابْنِ دَقَاعٍ مِنَ الْبَشَرِ (٤)

فدخول يا هنا مع ما تتمتع به من مد الصوت بالألف إنما هي الرغبة في تنبيه المخاطب إلى ما يسيطر عليه من أمنية هو مدرك عدم تحققها ، ولكنه باح بها ليعبر عما في نفسه من مكانة هذا الممدوح الذي يتمنى أن يكون خلانه المأمولون مثل هذا الممدوح .

وأما الموضع الثاني الذي وردت فيه لیت عنده ، فقد وردت مسبقة بالفاء العاطفة في قوله من مرثيته لسهم بن عوذ بن غالب (٥) :

نَدِمْتُ عَلَى لِسَانٍ قَاتَ مِنِّي فَلَيْتَ بَيَّانَهُ فِي جَوْفِ عِجْمٍ

١ - أبو علي الفارسي: شرح الأبيات المشككة الإعراب تحقيق د/ حسن هندواي ص ٨٠ ط ١/١٩٨٧ دار القلم . دمشق .

٢ - ديوان كعب ص ١٦٦ .

٣ - السابق ص ٥٩ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ١٨٦ .

٥ - ديوان الحطيئة ص ١٩٧ .

فقد ندم على ما قاله من الشعر في بني سهم ، وتمنى لو أن هذا الشعر قد كان مخبوءاً داخل جنبه .
جوف عكم . فلا يصل إليه ، بيد أنه قد قاله ومن ثم كان ما يتمناه أمراً مستحيلاً ولذلك استخدم *ليت*
الدالة على استحالة الطلب الذي يتمناه .

٦. تداخل الخبر مع الإنشاء :

إذا كانت بنية الخبر فيما سبق قد اتخذت بعض الصور اللغوية التي بدت من خلالها بنية
مستقلة بالدلالة الإخبارية الخالصة المحتملة للصدق أو الكذب ، كما كانت بنية الإنشاء الطلبي مستقلة
بالدلالة على الطلب في الصور الخمسة السابقة التي وردت عليها بحيث لم نجد توتراً دلالياً بين البنية
الخبرية أو الإنشائية وبين بنيتهما اللغوية ، فإننا نجد التوتر اللغوي/ الدلالي يزداد حدة بين الخبر
والإنشاء عندما يتداخلان مع بعضهما ، إذ نجد البنية الخبرية بارزة على مستوى البنية السطحية ،
بينما تبرز البنية الطلبية الإنشائية على مستوى البنية العميقة حيث تنتج بنية الأولى مجموعة من
الدلالات التي تقع في نطاق البنية الثانية في صورة من صور التلاقي والتواصل بين المبدع والمتلقي
والنص الشعري . يقول أوس (١) :

قَاتَلَهَا اللَّهُ تَلْحَانِي وَقَدْ عَلِمْتُ أَنِّي لِنَفْسِي إِفْسَادِي وَإِصْلَاحِي

إن البنية اللغوية للبيت هي بنية خبرية حيث المركب الفعلي المكون من المسند قاتلها ، والمسند إليه
لفظ الجلالة الله ، ومفعول به هو الضمير المتصل بالمسند ، لم يكن المراد من هذه البنية الخبرية
الإشارة إلى قتال الله تعالى لها وإنما يريد الشاعر من خلال هذا المركب الخبري الدعاء على هذه
المرأة التي تلومه ، برغم علمها أن فساد نفسه أو صلاحها إنما يعود عليه هو ، فهو أمر خاص به
ولذلك ختم البيت بالمركب الاسمي المؤكد بأن للدلالة قبح لومها .

ويهجو قومًا واصفًا إياهم باللؤم والضعف والغلط وسوء السعي ، ثم يدعو عليهم بهذا المركب
الاسمي : ويل أمهم ، فيقول :

قَوْمٌ لِنَامٍ وَفِي أَعْنَاقِهِمْ عُنْفٌ وَسَعْيُهُمْ دُونَ سَعْيِ النَّاسِ مَبْهُورٌ
وَيْلٌ أَمَّهُمْ مَغْشَرًا جُمًّا بَيُوتُهُمْ مِنْ الرَّمَاحِ وَفِي الْمَعْرُوفِ تَنْكِيرٌ (٢)

فهذا المركب الاسمي المكون من المسند إليه ويل، وأما المسند أو الخبر، فهو محذوف (٣) ويشير هذا
المركب الاسمي إلى دعائه عليهم بالويل وهو الهلاك لما قدم لهم من خبيث الصفات وهو إذا كان
يدعو على هؤلاء القوم بالهلاك، فإنه يقدم نفسه فداءً لمن هزموا بني عامر فيقول :

١ - ديوان أوس ص ١٤ .

٢ - السابق ص ٤٤ ، عنف : غلاظ ، مبهور : مغلوب ، جما بيوتهم : خالية من الرماح .

٣ - أورد أبو علي الفارسي هذا البيت برواية مختلفة والاختلاف فيها هو : ويل بهم، ورأى في الجار والمجرور : بهم رأيين أولهما
أن يكون تبييناً والخبر مضمراً، وثانيهما أن يكون خبراً: شرح الأبيات المشككة الإعراب ص ٣٣٤ - ٣٣٥ .

نَفْسِي الْفِدَاءُ لِمَنْ أَدَاكُمْ رَقَصًا تَدْمِي حَرَّافُكُمْ مِنْ مَشْيِكُمْ صَكَكٌ^(١)

فهذا المركب الاسمي الذي صدر به البيت وهو من التراكيب الجاهزة الشائعة في التراث القديم، وهو يشير إلى مكانة من يفتديهم الشاعر بنفسه وهم آل تميم الذين هزموا بني عامر ، ومن ثم فالمركب الاسمي الخبري منتج لدلالة الدعاء لهؤلاء القوم، ومثل ذلك قول الحطيئة^(٢) :

فِدَى لِبَنِي ذُبْيَانَ أُمِّي وَخَالَتِي عَشِيَّةٌ يُحْدِي بِالرِّمَاحِ أَبُو بَكْرٍ

فهو يقدم أمه وخالته فدَاءً لبني ذبيان ، وذلك على سبيل الدعاء ، وهو لم يقل نفسي ربما لسوء العلاقة بينه وبين أمه على نحو ما هو معروف ، تلك العلاقة التي أدخلت الخالة في نطاق من يُفْتَدَى بهم ، بيد أن ذلك من الثقافة السائدة آنذاك ، إذ ذاع هذا القول في الدلالة على القرب بين الناس قولهم لبعضهم البعض فداك أبي وأمي ، وهو القول المشهور الذي كثيراً ما كان الصحابة يقدمونه بين يدي محبتهم لرسول الله صلى الله عليه وسلم .

وعندما يسأم زهير من طول الحياة وقد بُلِّغَ الثمانين من عمره يلوم نفسه ويدعو عليها بالدعاء المأثور . لا أبا لك . في مواقف اللوم والعتاب والجفاء فيقول^(٣) :

سَمِئْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشُ ثَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَا لَكَ يَسَامُ

فقوله : لا أبا لك من التعبيرات الجاهزة التي استعملها العرب في تضاعيف كلامهم ، وهو مركب اسمي مسبوق بلا النافية التي تشير بدلالة النفي هذه إلى الدعاء بفقدان الأب ، وهو ما يقوله كعب بن زهير في لاميته^(٤) :

فَقُلْتُ خَلُّوا سَبِيلِي لَا أَبَا لَكُمْ فَكُلْ مَا قَدَّرَ الرَّحْمَنُ مَفْعُولُ

فهو يوجه لومه لمن يحول بينه وبين الذهاب إلى النبي صلى الله عليه وسلم محذرين إياه من سوء العاقبة ويدعو عليهم بفقدان الأب ؛ لأنه يؤمن بأن كل ما أراده الله لا بد أن يحدث ، ويبدو أن المركب اللغوي : لا أبا لك من المركبات اللغوية الأثرية عند الحطيئة إذ يستخدمه في صورتين الأولى منهما بإفراد المخاطب كما عند زهير وكعب ، من ذلك قوله :

مَا كَانَ ذَنْبٌ بَغِيضٍ لَا أَبَا لَكُمْ فِي بَائِسٍ جَاءَ يَحْدُو أَيْنُقًا شُسْبَا^(٥)

فالحطيئة يتعجب من هؤلاء القوم في لومهم بغيضاً الذي أكرم الحطيئة وأحسن وفادته عندما جاءه بهذه النوق العجاف ، ولذلك يدعو عليهم بهذا الدعاء المأثور عند العرب : لا أبا لكم .

^١ - ديوان أوس ص ٨١ .

^٢ - ديوان الحطيئة ص ١٥٥ .

^٣ - شعر زهير ص ٢٥ .

^٤ - ديوان كعب ص ٢٠ .

^٥ - ديوان الحطيئة ص ١٧ ، وانظر : ٤٥/٢ ، ٨٨/٢٠ ، ٢٠٠/٦ . الشفس : العجاف الضمّر .

وأما الصورة الثانية ، فهي أن يمد الدعاء إلى الجد في قوله (١) :

أَقْلُوا عَلَيْهِمْ لَا أَبَا لِأَبِيكُمْ مِنْ اللَّوْمِ أَوْ سُدُّوا الْمَكَانَ الَّذِي سَدُّوا

فهو يأمرهم موبخاً إياهم على لومهم آل لأي في شأنه، وإن لم يفعلوا فعليهم أن يكفوه كما كفّوه ، ولأنه يعلم أنهم لن يقلوا لومهم أو يكفوه ، فقد سارع بالدعاء عليهم بفقدان ليس أبيهم وحده ، وإنما أيضاً بفقدان جدهم، وقد امتد دعاؤه بالشر والهلاك ليشمل أمه ، إذ كانت العلاقة بينهما من السوء على ما هو معروف ، فهو يدعو عليها بالشر في قوله (٢) :

جَزَاكَ اللَّهُ شَرًّا مِنْ عَجُوزٍ وَلَقَّاكَ الْعُفُوقَ مِنَ الْبَنِينَ

فقد استخدم المركب الفعلي المكون من المسند المتصل به كاف المفعول الأول : جزاك ، والمسند إليه وهو لفظ الجلالة الله ، والمفعول الثاني شراً وهو بهذا يدعو عليها بالشر ، ونجد كعباً يستخدم الدعاء بالشر والهلاك ليس للمخاطب ، وإنما لغيره في قوله (٣) :

فَإِنْ تَصْرَمِينِي وَيَبَ غَيْرِكَ تُصْرَمِي وَأَوْذَنْتِ إِيْذَانَ الْخَلِيطِ الْمَزَالِ

فالويب هو الويل والهلاك يدعو به كعب على غير المخاطبة أم شداد ، وكأنه بذلك يريد أن يلفت نظرها إلى أنه إذا كان يدعو على غيرها بالهلاك ، فإنها ليست ببعيدة عن مثل هذا الدعاء ؛ لأنها قامت بصرمه وقطيعة ، ولذلك جزاها من جنس فعلها : تُصْرَمِي •

وإذا كانت كلمة ويل للعذاب ، فإن كلمة ويح يقال للترحم والدعاء ، أو التوجع ، وقد استخدمها كعب مصدراً إياها بدالة النداء والتنبيه يا في قوله (٤) :

يَا وَيَحَهَا خُلَّةٌ لَوْ أَنَّهَا صَدَقَتْ مَا وَعَدَتْ أَوْ لَوَانَ النَّصْحَ مَقْبُولٌ

ويبدو أن الخلّة هنا بمعنى الخليلة أو الزوجة التي يدعو لها بالرحمة إذا صدقت في وعدها إياه ، أو لو أنها قبلت نصحه لها •

وفي ضياء ما سبق من دراسة المستوى التركيبي عند شعراء الصنعة الأربعة توصل البحث إلى مجموعة النتائج التالية :

أولاً : إذا كان المستوى التركيبي هو ثالث المستويات التي تتكون منها بنية اللغة الشعرية فإنه يمثل واحداً من أهم ملامح التميز والخصوصية التي تسم إبداع شاعر من آخر ؛ إذ في يبرز في

١ - السابق ص ٦٥ •

٢ - السابق ص ١٠١ •

٣ - ديوان كعب ص ٦٧ ، وانظر : ٤١/٣ ، ٩٥/٣ •

٤ - السابق ص ١٩ •

هذا المستوى نوع الجمل الشعرية التي يميل الشعراء إلى استخدامها ، وتنوعها ما بين الجمل القصيرة والجمل الطويلة ، وإذا كان الشاعر يجمع بينهما في نتاجه الشعري ، فإنما يلجأ إلى كلٍّ منهما في مواضع خاصة يستدعي كلُّ منها قصر الجمل أو طولها ؛ ولذلك وجدنا الشعراء الأربعة ينوعون في جملهم الشعرية ما بين القصر الذي يتم بصورة واضحة في توظيف بنية الحذف الذي يمتد ليشمل العُمْد ، كما يمتد ليشمل الفضلات أيضًا ، ولم يكن ذلك إلا بدافع تكثيف الدلالة الشعرية ، والتواصل مع ما ارتبط بمفهوم البلاغة من الدلالة على الإيجاز ، وهو ما يرتبط أيضًا بما عُرف عن هؤلاء الشعراء من التهذيب والتنقيح والتحكيك لشعرهم .

ثانيًا : ارتبط طول الجمل الشعرية عندهم بما وجدناه من بعض الظواهر المؤدية إلى هذا الطول مثل الفصل والاعتراض والتضمين والتذييل، وغيرها من الظواهر اللغوية التي لم يقنع فيها هؤلاء الشعراء بالاققتصار على ما يقيم أود بنية الجملة الشعرية من الأركان الأساسية كالمسند والمُسند إليه، وإنما عمدوا إلى حشد وحشو جملهم الشعرية بالكثير من الظواهر التركيبية التي تنتج ما يريدون إنتاجه من دلالات لا ينتجها الاكتفاء بعنصري الإسناد، ومن ثمة بدت الجمل الشعرية عندهم في كثير من المواضع طويلة بحيث لا يحدها البيت أو البيتان ، وذلك ما يمكن تأكيده من خلال دراسة الترابط النصي الذي خصه البحث بالدراسة في بابه الثاني .

ثالثًا : تتجسد أهمية المستوى التركيبي في الدلالة على انتقال اللغة من المستوى المعياري المثالي إلى المستوى الفني الإبداعي من خلال الصراع المعتمل في الذات المبدعة بين التزام الأصل التقعيدي و مخالفته ؛ بغية الانتقال باللغة من مجرد الإخبار إلى حيث المتعة الفنية التي لا ترتبط بالمبدع وحده ، وإنما تمتد لتشمل المتلقي ؛ ذلك أن المبدع الشاعر لا يبدع شعره من أجل إرضاء غريزته وذاتيته ، وإنما هو يبدع ليمتع ، والإبداع وإن دل على الذاتية ، فإنه لا يتغافل عن الغيرية الماثلة في المتلقي الذي يستمع إليه ؛ لأن " الأصل في الشعر أن يُلقى إلقاءً . أو . يُنشد إنشادًا " (١) ، ومبدعه فرد غير منعزل عن المجتمع الذي ينتمي إليه بل هو يندمج فيه وشعره وسيلة من وسائل هذا الاندماج ؛ لأنه فن " والفن هو الأداة اللازمة لإتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع ، فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم " (٢) والالتقاء بالآخرين على المستوى التركيبي يبدو فيما يقوم به المبدعون من صدع توقعات المتلقين بالخروج عن الأصل المعياري للغة والدخول في المستوى الأدبي الانحرافي أو الإمتاعي الذي يشد المتلقي إليه ويربطه بالنص .

رابعًا : وهذا التلاقي والتواصل بين المبدع والمتلقي قد برز بشكل واضح في البنية الخبرية والبنية الإنشائية ، وكذا في التداخل بين البنيتين ؛ ذلك أن التجاء الشاعر إلى توظيف أدوات التوكيد

١ - أ- علي الجندي : الشعراء وإنشاد الشعر ص ٢٢ . دار المعارف . ١٩٦٩ م .

٢ - إرنست فيشر : ضرورة الفن ترجمة أسعد حليم ص ١٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ م مكتبة الأسرة .

المختلفة ، إنما كان رعاية لحال المتلقي الحاضر أو الغائب في السياق ؛ وقد وجدنا الشعراء الأربعة يقنعون بتحميل عباراتهم الشعرية ببعض وسائل التوكيد التي تتنوع بين أداة واحدة أو أكثر من أداة ، بل تعدى الأداة إلى حيث التراكيب اللغوية المنتجة للتوكيد كأساليب القصر المتنوعة ، وأسلوب التقديم والتأخير الذي لا يقف عند دلالة التوكيد ، وإنما هو يشمل أيضًا الدلالة الفنية ؛ لأنه عدول عن الأصل اللغوي وصدع لتوقع المتلقي ورسم لحدود العلاقة الجدلية بين المبدع والنص والمتلقي •

خامسًا : إذا كان الشعراء الأربعة قد وظفوا البنى الخبرية للتعبير عن تجاربهم الشعرية المرتبطة بسياقات اجتماعية وثقافية ، فإنهم بالمثل قد وظفوا البنى الإنشائية المختلفة بطرائق خاصة كشفت عن تميزهم في هذا التوظيف بحيث وجدنا قواسم مشتركة بينهم في توظيف هذه البنى ، وهي القواسم عينها التي وجدناها عندهم عند توظيفهم للبنى الخبرية ، وهذه القواسم المشتركة تؤكد على انتمائهم جميعًا إلى مدرسة شعرية واحدة ذات ملامح وسمات إبداعية خاصة أشرت إليها في التمهيد ، وأكدته الدراسة التطبيقية التي تناولت المستوى التركيبي في إنتاجهم الشعري •

الفصل الرابع

الصورة الشعرية

مدخل :

مفهوم الصورة وأهميتها ووظيفتها في النص الشعري

المبحث الأول :

الصورة الجزئية

١. التشبيه

٢. الاستعارة

٣. الكناية

المبحث الثاني :

الصورة الكلية :

أولاً : . الصورة القصصية

ثانياً : . الصورة الوصفية

مدخل : مفهوم الصورة وأهميتها ووظيفتها :

تعد الصورة الشعرية عنصراً بنائياً بالغ الأهمية في بنية النص الشعري، وهي تجيء في قمة الهرم البنائي للقصيدة الشعرية، ذلك الذي يبدأ من البنية الصوتية ومروراً بالبنى الصرفية والمعجمية

والتركيبية؛ ولذلك كانت دراستها في النص الشعري من الأهمية بمكان، وهي دراسة تتوخى الإشارة إلى مفهومها وأهميتها ووظيفتها التي لا تقف عند حد الدور البنائي في النص الشعري، وإنما تتعداه إلى التمايز بين الشعراء في كيفية بنائها " باعتبارها عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية " (١) التي تختلف من مبدع إلى آخر، ومن ثم يكون بناؤها عند كلٍّ منهم متضمناً لعناصر التميز والتفرد، وتغدو الصورة . من ثم . مقياساً تقاس به موهبة الشاعر، وموضع الحكم عليه (٢) لأن نجاح الشاعر وفشله قرين ما يتمتع به من قدرات تصويرية تمكنه من نقل تجاربه وأحاسيسه إلى المتلقي بواسطة ملكة الخيال (٣) .

ويبدو أن هناك إجماعاً من الباحثين، أو يكاد على صعوبة إيجاد تعريف جامع مانع لمصطلح الصورة الفنية، ومن مظاهر هذه الصعوبة تعدد التراكيب الوصفية لهذا المصطلح وتنوعها، فهناك إلى جانب الفنية نجد مصطلحات: الصورة الأدبية والشعرية والبيانية والمجازية والخيالية، أو يُكتفى بمصطلح الصورة وحده عارياً عن أي وصف من هذه الأوصاف، وإذا بحثنا عن أسباب هذه الصعوبة فإن أول ما يطالعنا منها : تعدد الاتجاهات الأدبية واختلافها فيما بينها ، وما يترتب على ذلك من اختلاف زاوية النظر التي ينظر منها كل اتجاه إلى الصورة بل يتعدى الاختلاف إلى أرباب الاتجاه الواحد إلى حد يمكن أن يقال معه : " إن الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسان معنىً مختلفاً كأنها تعني كل شيء " (٤) ومنها ما يترتب على تعدد الاتجاهات الأدبية من تعدد عناصر الصورة الشعرية ووسائل تشكيلها ، أو تعدد أنماط وأساليب بنائها ؛ لأن للصورة " دلالات مختلفة وترباطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي " (٥) ومن هذه الأسباب ارتباط الصورة الشعرية بالإبداع الشعري الذي فشلت " المساعي التي تحاول تقنيته أو تحديده دوماً لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي لحدود الفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة " (٦) .

بيد أن هذا الإجماع أو شبهه ومن يقولون به ربما بعدوا عن جادة الصواب ؛ لأن ثمة تعريفات واضحة ومحددة للصورة الشعرية هي من الكثرة بمكان بحيث يصعب حصرها ، وهي تعريفات جمعت بين التراث والمعاصرة في النقد الأدبي عند العرب، أو عند الغرب، مما يعني أن التراث النقدي لم يغفل عن تعريف الصورة، كما لم يغفل عنها النقد الحديث عند العرب وغيرهم، بل إن الدراسات التي ذهبت إلى القول بصعوبة التعريف الجامع المانع لمصطلح الصورة قد عمدت إلى سرد تعريفات القدامى والمحدثين، بل وتبنى البعض منها لنفسه تعريفاً لينجز في ضوئه ما يقوم به من دراسة أدبية أو نقدية مما يعني أن الوصول إلى تعريف محدد للصورة الشعرية ليس بالأمر العصي أو الصعب

١ - د/ كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٩ ط٤ / ١٩٩٥م دار العلم للملايين .

٢ - د/ محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ص ١٧ . دار المعارف ١٩٨١م . القاهرة .

٣ - د/ عبد الله التطاوي : الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ص ٨ . دار غريب ٢٠٠٢م . القاهرة .

٤ - د/ ريتا عوض : بنية القصيدة الجاهلية : الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ص ٣٩ ط٢ / ١٩٩٢م دار الآداب .

٥ - د/ بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ص ١٩ ط١ / ١٩٩٤م المركز الثقافي العربي .

٦ - السابق : الصفحة نفسها .

الذي يقف حائلاً دون اتخاذ موقف محدد يمكن في ضوئه إنجاز أي بحث أدبي يتخذ من الشعر موضوعاً أيّاً كان هذا الشعر قديماً أو حديثاً .

ولعل القول بصعوبة الوصول إلى تعريف جامع مانع للصورة الشعرية أمر له ما يعضده من ناحية أخرى، وهي ناحية بعض الدارسين الذين ظنوا " أن الصورة الفنية مخلوق غريب بالنسبة إلى العرب ، وإن شعرهم لم يحفل بها " (١) كما ذهب بعضهم إلى الاعتراف بأن " مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي " (٢) فضلاً عن غريبته على الفلسفة الإسلامية، وهي اتهامات تنافي الحقائق الثابتة التي جاء بها الشعر القديم، كما جاءت بها أقلام النقاد العرب القدامى، فإن من يقرأ الشعر الجاهلي يجد فيه احتفالاً واضحاً بفن التصوير مما يؤكد غزارة الملكة التصويرية عندهم وقوة ملكة الخيال وخصبها الذي تجلّى في فن الوصف خاصة " حيث يرسم الشاعر مناظر ومشاهد رائعة مكتملة الجوانب ، فهو يلم بالصورة إلماماً تاماً ، ثم يدقق في أجزائها ، ويحصر أطرافها ويستقصي جوانبها ، وهذا . لا شك . دليل التمكن في الفن والدقة في التعبير ، وخصب الخيال " (٣) .

ولم يكن أمر النقد العربي القديم ببعيد عن الإبداع الشعري في الاحتفال بالصورة، وهناك أقدم نص نقدي للجاحظ أشار فيه إلى حقيقة الفن الشعري عندما قال قولته الذائعة " إنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير " (٤) وهو نص دال بما لا يدع مجالاً للشك في أن المقصود من التصوير هنا الصورة الشعرية التي ربطها غير واحد من النقاد القدامى بالألوان البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز كالذي رأيناه عند ابن طباطبا العلوي وهو يتحدث عن أحسن التشبيهات في سياق حديثه عن طريقة العرب في التشبيه، إذ قال : " فأحسن التشبيهات إذا ما عكس لم ينتقض ، بل يكون كل مشبّه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبّهاً به صورة ومعنى، وربما أشبه الشيء الشيء صورة وخالفه معنى، وربما أشبهه معنى وخالفه صورة، وربما قاربه وداناه أو شامه وأشبهه مجازاً لا حقيقة " (٥) .

واستخدم الأمدي في موازنته مفردات تنتمي إلى حقل الصورة أو التصوير الشعري مثل : وصف ، أقام ، شبّه ، استعار ، مثل ، صور ، من ذلك تعليقه على بيت أبي تمام :

وَتَقَفُّوْا لِي الْجَدْوَى بِجَدْوَى وَإِنَّمَا يَرُوقُكَ بَيْتُ الشَّعْرِ حِينَ يُصَرِّعُ

١ - د/ نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ص ٨ - الأقصى - عمان ١٩٧٦ .

٢ - د/ يحيى الجبوري : الشعر الجاهلي : خصائصه وفنونه . سابق . ص ٢١٣ .

٣ - د/ يحيى الجبوري : الشعر الجاهلي : خصائصه وفنونه . سابق . ص ٢١٣ .

٤ - الجاحظ : الحيوان . سابق . ٣/ ١٣١ سبق الاستشهاد بهذا النص في الحديث عن تيار الصنعة من هذا البحث .

٥ - ابن طباطبا : عيار الشعر . سابق . ص ٤٩ .

بقوله : " فلفظ حسن حلو ، ولكنه مثل شيئاً كان غيره بالتمثيل أليق ، وذلك لما قال : وتقفو لي الجدوى ، كان سبيله أن يقول : وإنما يبيل الغليل العلل بعد النهل ، أو ما كان أشبه هذا وقاربه ؛ لأن الجدوى هو نائل المرأة ، وليست من حظوظ السمع فيمثل بها بيت الشعر المصرع الذي إنما يروك السمع فقط " (١) .

والسمع والبصر يستدعيان الحديث عن الخيال وعلاقته بالحواس ، وارتباط الصورة الشعرية بالدلالة " على كل ما له صلة بالتعبير الحسي ، وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري " (٢) فارتباط الخيال بالحواس أمر طبيعي ؛ لأن الخيال بما هو " وضع الأشياء في علاقات جديدة ، وهو سمة بارزة من سمات الأسلوب الأدبي ؛ لأنه يصور العاطفة ، أو ينقلها إلى السامع أو القارئ " (٣) فقد " كان من الطبيعي أن يوجه الشاعر ليستمد معانيه من التجربة الحسية بحيث ترسم صور المحسوسات في خياله ، ثم يستطيع خياله أن يقيم ضروب العلاقات بينها ، غير أنه في مقدور الشاعر أن يؤيد التجربة المستمدة من عالم الطبيعة بقوة التخيل والملاحظة والتجربة المستمدة عن طريق الثقافة " (٤) .

وقد أدرك النقاد القدامى دور الخيال في الشعر والتصوير ، وأولوه عنايتهم عندما قرنوه بالإلهام وربطوا بينه وبين الجن ، وهو ارتباط يدل على قوة الخيال وجمال ما ينتج عنه من الصور المتكئة عليه " كالمجاز والتشبيه والاستعارة " (٥) فقد ربط السكاكي بين التخيل وبعض أنواع الاستعارة / الاستعارة التخيلية التي " يكون المشبه المتروك شيئاً وهمياً محضاً لا تحقق له إلا في مجرد الوهم " (٦) " واقتفي العلوي آثار السكاكي في ربط الاستعارة بالخيال إذ جعل الاستعارة الخيالية الوهمية واحدة من أنواع الاستعارات ، وهي : " أن تستعير لفظاً دالاً على حقيقة خيالية تقدرها في الوهم ، ثم تردفها بذكر المستعار له إيضاحاً لها وتعريفاً لحالها " (٧) .

وأمر الربط بين الخيال والصورة البلاغية نجده عند السلجماسي في المنزع البديع عندما جعل التخيل الجنس الثاني من علم البيان ، وجعل له أربعة أنواع هي : التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز وقد عمد إلى استخدام كلمة الخيال أو مشتقاتها في تعريفه لكل واحد من هذه الأنواع ، من ذلك تعريفه التشبيه بأنه " القول المخيل وجود شيء في شيء إما بأحد أدوات التشبيه الموضوعه له كالكاف

١ - الأمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحري . سابق . ٨٥/٢ ، شامه : قاربه وداناه .

٢ - د/ مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص ٣ . ط ٢ / ١٤٠١هـ / ١٩٨١م . دار الأندلس .

٣ - د/ عبد الله التطاوي : الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد . سابق . ص ٨ .

٤ - د/ إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب . سابق . ص ٥٦١ - ٥٦٢ .

٥ - د/ إحسان عباس : فن الشعر ص ١٤٤ . ط ٢ / ١٩٥٩م . دار الثقافة . بيروت .

٦ - السكاكي : مفتاح العلوم . سابق . ص ٣٧٣ .

٧ - العلوي : الطراز . سابق . ٢٣٢/١ .

وحرف كأن أو مثل ، وإما على جهة التبديل والتنزيل " (١) وتقوم الاستعارة عنده على التخيل أيضاً ، وذلك للمبالغة والتشبيه مع الإيجاز غير المخل بالمعنى والتوسعة على المتكلم (٢) أما عن التمثيل ، فإن حقيقته هي التخيل (٣) وهو ما نجده كذلك في تعريفه . السلجماسي . للمجاز بأنه " القول المستفز المستفز للنفس المتيقن كذبه ، المركب من مقدمات مخترعة كاذبة تخيل أموراً وتحاكي أقوالاً " (٤) وهو تعريف يربط المجاز بالشعرية ، فهو أداة فنية " قريبة مما استخدمه النقاد في العصر الحديث باسم الصورة الشعرية التي يتجاوز إطارها المجاز البلاغي بنوعيه : المرسل والاستعارة ليشمل التشبيه مفرداً ومركباً وضمنياً " (٥) .

وإذا كان النقد القديم قد ربط الصورة الشعرية بالألوان البلاغية المعروفة في علم البيان العربي فإن النظرة النقدية الحديثة لم تكن ببعيدة عما ارتآه النقد القديم ، فقد رأت ميدلتون موري أن الصورة مصطلح يشمل التشبيه والمجاز معاً (٦) والصورة عند كارولين سبيرجون هي " الكلمة الوحيدة الصالحة لتشتمل على كل نوع من أنواع التشبيه ، وعلى كل ما هو في الحقيقة تشبيه مكثف . أي الاستعارة . " (٧) وهو تعريف متأثر بالتراث الأرسطي الذي ربط بين الصورة والاستعارة ، واعتبر أن " الصورة في جوهرها زخرف أسلوبى يقوم على التشابه بين مدلول ودال صفاتهما الجوهرية متطابقة أو متشابهة " (٨) وهذا الزخرف الأسلوبى يستدعي القيمة الفنية والجمالية للصورة ؛ لأنها " بنية لغوية ذات غايات جمالية " (٩) وهي غايات تربط بينها وبين الفنون الأخرى ، وهو ربط لا يغفل الأصل اللغوي للشعر عامة وللصورة خاصة باعتبارها جزءاً من هذا الشعر ؛ ولذا فإنه يُنظر إليها على أنها " رسم قوامه الكلمات ، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة ، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض ، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية ، إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية " (١٠) .

والى جانب هذه النظرة إلى الصورة من خلال بنيتها اللغوية ، فقد ذهبت المناهج النقدية الأخرى إلى تعريف الصورة الشعرية من خلال النظرة إلى محاور ثلاثة أولها : أهميتها في النص الشعري ، فهي تمنحه كنهه ، وتوضح حقيقته وقوته التي " تتمثل في الإحياء بالأفكار عن طريق

١ - السلجماسي : المنزع البديع . سابق . ص ٢٢٠ .

٢ - السابق . ص ٣٣٥ .

٣ - السابق ص ٢٤٤ .

٤ - السابق . ص ٢٥٢ .

٥ - د/ شفيق السيد : فن القول : مقدمة لدراسة البلاغة والنقد الأدبي ص ٢٥٧ . ط ١/ ٢٠٠٣ م مكتبة النصر .

٦ - ويليك ، و وارين : نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي ص ٢٩٥ المؤسسة العربية للدراسات ١٩٨٧ م .

٧ - د/ جوزيف شريم : دليل الدراسات الأسلوبية ص ٧٠ . ط ٢/ ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م . المؤسسة الجامعية . بيروت .

٨ - السابق : الصفحة نفسها .

٩ - د/ محمد العبد : الصورة والثقافة والاتصال : مجلة فصول ع ٦٢ ربيع ٢٠٠٣ ص ١٣٣ الهيئة المصرية للكتاب .

١٠ - سي دي لويس : الصورة الشعرية ترجمة د/ أحمد نصيف الجناي ورفيقه ص ٢١ دار الرشيد ١٩٨٢ م . بغداد .

الصور " (١) التي لا يكون الشعر شعراً إلا بها " (٢) فهي روحه ؛ لأن " الاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر " (٣) أو لأنها تمثل " البنية المركزية للشعر " (٤) وكل ذلك يؤكد على أهمية الصورة في الفن الشعري كعنصر من عناصره البنائية .

كما تناول النقاد المحدثون وظيفة الصورة في النص ، ورأوا أنها تمثل " الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة " (٥) التي ينفعل معها الشاعر ؛ لأنها فنٌّ من وظائفه التعبير عن الانفعال (٦) المصاحب للأفكار والعواطف ، ولذلك ارتبطت الصورة الشعرية بـ " التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية ، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية " (٧) أو الكلية ، وذلك لأن الصورة الشعرية هي " إحدى الوسائل الشعورية التي يستخدمها الشعراء في التعبير عما يريدون " (٨) إيصاله إلى المتلقين ؛ بغية إيقاظ نفوسهم وإهارة عواطفهم ، ووسيلتهم إلى ذلك الصورة التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه " (٩) محدثاً بها صورة من صور التواصل الذي لا يقف عند حد الانفعال له ، وإنما يمتد أيضاً إلى إمتاعه بالفن الذي تنتمي إليه الصورة الشعرية ، ومعلوم أن " معظم الاتصال بالفن كان سببه المتعة " (١٠) المتبادلة بين الشاعر والمتلقي والنص الشعري بما فيه من خيال " يضاعف المتعة بالشعر ، إذ يتحول الشاعر بوساطته من مجاز إلى مجاز ، ومن استعارة إلى استعارة ، وكأننا نقفز معه في سمائه من أفقٍ إلى أفقٍ فنشعر بغير قليل من البهجة " (١١) .

إن كل ما سبق من حديث عن أهمية الصورة الشعرية ووظائفها في النص الشعري يقترب بنا من مفهومها ، أو على الأقل يحدد أماننا ملامح هذا المفهوم ؛ لأنها لا تكتسب فاعليتها من كونها صورة ، وإنما تكتسبها " بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس " (١٢) المسيطر على الشاعر لحظة الانفعال بالتجارب ، ويحاول أن يرسم هذا الانفعال ، وأن يوصله إلى المتلقي عن طريق الصياغة اللغوية المكتملة الملامح والقسمات ، والموظفة لكل العناصر اللغوية فيما تقوم به من إبداع ؛ ولذلك كان من بين تعريفات الصورة الشعرية أنها رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة " (١٣) مما يُحوجها إلى أن تكون وسيلة تواصل وانفعال مع المتلقي ؛ لأن للفن دافعين

١ - د/ محمد غنيمي هلال : دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٦٠ . دار نهضة مصر . د . ت .

٢ - د/ عبد الرحمن بدوي : في الشعر الأوربي المعاصر ص ٧٢ . الأنجلو المصرية ١٩٦٥ م .

٣ - د/ إحسان عباس : فن الشعر . سابق . ص ٢٣٨ .

٤ - رينيه ، وارين : نظرية الأدب . سابق . ص ١٩٣ .

٥ - د/ محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . سابق . ص ٤١٧ .

٦ - كولنجود : مبادئ الفن ترجمة د/ أحمد حمدي محمود ص ١٤٥ . الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ م .

٧ - د/ محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . سابق . ص ٤١٩ .

٨ - تشارلتون : فنون الأدب ترجمة د/ زكي نجيب محمود ص ٨٩ . ط ١٩٥٩/٢ م لجنة التأليف والترجمة والنشر .

٩ - أ/ أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ص ٢٤٢ . ط ١٩٦٤ م . مكتبة النهضة المصرية .

١٠ - روبرت هولب : نظرية التلقي ترجمة د/ عز الدين إسماعيل ص ١٨٣ . النادي الأدبي . جدة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤ م .

١١ - د/ شوقي ضيف : في النقد الأدبي ص ١٥٠ . ط ١٩٦٦ م . دار المعارف . القاهرة .

١٢ - رينيه ، وارين : نظرية الأدب . سابق . ص ١٩٤ .

١٣ - سي دي لويس : الصورة الشعرية . سابق . ص ٢٣ .

متلازمين هما : " رغبة الفنان في أن ينفس عن عاطفته ، ورغبته في أن يضع هذا التنفيس في صورة تثير في كل من يتلقاها نظير عاطفته " (١) ولا يتم له ذلك إلا إذا كان متمتعاً بمقدرة لغوية كبيرة ، وبخيال قوي خصب ؛ لأن هذا الخيال الخصب هو أداة التصوير الشعري ، وهو الملكة التي تعتمد عليها المشاركة الوجدانية " ومهمة الشعر الأولى . بل الوحيدة . هي أن يخاطب في الإنسان خياله ، الشعر لا يخاطب القوة العاقلة ، بل يتجه فينا إلى الملكة التي تتقبل الفكر والشعور في آنٍ معاً . ملكة الخيال . الشعر يقوي فينا تلك الملكة التي تمكننا من أن نصير . ولو مدى لحظة قصيرة . أشخاصاً غير أنفسنا " (٢) .

وإذا كانت القصيدة الشعرية في أبسط تعريفاتها مجموعة من الألفاظ المترابطة والمنسقة بشكل معين (٣) ومقصود ، فإنه يمكن تحديد مفهوم الصورة الشعرية بأنها " مجموعة من علاقات لغوية يخلقها الشاعر ؛ لكي يعبر عن انفعاله الخاص ، والشاعر يستخدم اللغة استخداماً جديداً ، حين يحاول أن يستحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد ، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة يخلق لنا الشاعر المصور تشبيهاته واستعاراته وكنائياته وتشخيصاته " (٤) وكل هذه الألوان التصويرية البلاغية تشكل لدى الباحث ما يُعرف بالصورة الجزئية التي لا تكاد تتجاوز البيت الشعري ؛ لأنها تتوسل بالعلاقات اللغوية المنتجة للدلالة التي يحسن الوقوف عليها .

والصورة الجزئية التي تمثل مدار الدراسة في المبحث الأول من هذا الفصل تستدعي ما يقابلها وهو الصورة الكلية التي تتوسل مع العلاقات اللغوية بعلاقات دلالية ربما لا يكفيها البيت أو البيتان من الشعر ، وإنما تمتد لأكثر من ذلك راسمة لوحة شعرية تتفاعل عناصرها وتتآزر لتنتج الدلالة المرادة ، ومن ثمة فالموضوع الذي تعالجه هذه الصورة الكلية هو المتحكم في تقسيمها وتصنيفها على ما سيتناوله البحث في المبحث الثاني من هذا الفصل .

١ - د/ محمد النويهي: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي ص ٢٧ معهد البحوث العربية- القاهرة ١٩٦٦ م .

٢ - تشارلتون : فنون الأدب . سابق . ص ٥١-٥٢ .

٣ - د/ عبد الله التطاوي : الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد . سابق . ص ٤٤ .

٤ - السابق ص ٤٥ .

المبحث الأول : الصورة الجزئية :

مدخل :

اتخذ البحث مصطلح الصورة الجزئية ليستدعي مقابله مصطلح الصورة الكلية التي أدار عليها المبحث الثاني، وهو يريد بالصورة الجزئية الأنواع البلاغية للصورة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وكونها جزئية؛ لأنها تتكئ في بنيتها اللغوية على عناصر لغوية بسيطة قد تتجاوز بها البيت الواحد، ولكنها لا تتعداه إلى مجموعة من الأبيات، ومع ذلك فإنها تتوسل بالعلاقات اللغوية لتحقيق من خلالها دلالتها التصويرية، وذلك بخلاف الصورة الكلية .

أولاً : التشبيه :

هو أول الصور البلاغية الجزئية التي تناولها البلاغيون والنقاد في باب علم البيان ، وقد أولوه من صور العناية والاهتمام الشيء الذي يجسد فتنتهم بهذا اللون البياني الذي يستخدمه الشعراء عندما يقارنون بين المدركات الحسية محاولين الوقوف على أوجه الاقتراب أو الافتراق بينها ، فيعمدون إلى تجسيد ما بينها من تقارب من خلال البنية اللغوية المتوسلة بأداة الربط الرابطة بين المتشابهين ، وهذه الرابطة هي ما عُرف في البلاغة العربية بأدوات التشبيه : الكاف ، كأن ، مثل ، شبه ، وغيرها من الأفعال أو الأسماء الدالة على التشابه ، وهي الأدوات التي كثيراً ما يتغاضى عنها الشعراء ، فلا يتكئون عليها عندما يعظم التشابه بين المدركات الحسية .

لقد كان الشعر الجاهلي النموذج الأعلى المائل أمام النقاد والبلاغيين و اللغويين ، فأكثرُوا الاستشهاد به في سياقات دراساتهم اللغوية والنقدية والبلاغية ، وكان هذا الشعر مفعماً بصور شتى من التشبيهات التي تجسد كلفة الشاعر الجاهلي بهذه الصورة البلاغية ، فلم يجد النقاد والبلاغيون إلا أن يُعجبوا بالتشبيه ، ويولوه عنايتهم ، ويعده " من أشرف كلام العرب ، وفيه تكون الفطنة والبراعة " (١) ؛ ولذلك عدّه أبو العباس ثعلب فناً من فنون الشعر (٢) وهو فن مستوعر المذهب ومقتل من مقاتل البلاغة (٣) بل يرى العلوي : أنه " بحر البلاغة وأبو عذرتها وسرها ولبابها وإنسان مقلتها " (٤) ولكل ذلك عُدّ التشبيه حداً من الحدود الفارقة بين شاعر وآخر ؛ لأنه يدل على وعي المبدع وقدرته على المزج بين الظواهر المتباعدة واقعاً لتكون مقارنة فناً بفعل العلاقات التي يقيمها بين الدوال اللغوية ، فالتشبيه " علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما ، أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال " (٥) وربما كانت المشابهة بين الطرفين حسية أو عقلية ، إلا أنها مع ذلك تظل " مجرد علاقة مقارنة وليست علاقة اتحاد أو تفاعل وصيرورة يتحول معها الطرف الأول كلية إلى

١ - ابن وهب : البرهان في وجوه البيان - تقديم وتحقيق حفني محمد شرف - مكتبة الشباب - القاهرة ١٩٦٩م - ص ١٠٧ .

٢ - أبو العباس ثعلب : قواعد الشعر تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي ص ٦ ط ١/١٩٩٦م الدار المصرية اللبنانية .

٣ - ابن الأثير : المثل السائر . سابق . ٣٧٨/١ .

٤ - العلوي : الطراز . سابق . ٣٢٦/١ .

٥ - د/ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ١٨٨ . دار المعارف ١٩٨٠م . القاهرة .

الطرف الثاني فيكون هو هو ؛ لأن الشيء لا يشبه بنفسه " (١) لأن التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد المثلية ، ومما يسهم في هذا الافتراق / الغيرية بين الطرفين وجود أداة التشبيه التي تبدو وكأنها كالحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين والمانع من تمام المشابهة .

وإذا كانت أداة التشبيه معززة لانتفاء تمام المشابهة أو الاتحاد بين الطرفين، فإن ثمة صورة تشبيهية تخلو من الأداة و وجه الشبه، وفيها يقترب الطرفان من تمام المشابهة ويصيران كأنهما شيء واحد ، وتلك صورة التشبيه البليغ الذي فضله قدامة بن جعفر على غيره من صور التشبيهات المفردة ، فقال فيها: " فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرداهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد " (٢) واختفاء الأداة من هذه الصورة التشبيهية يستدعي لدى البحث القسمة المنطقية بين أنواع الصور التشبيهية: تشبيه بالأداة وتشبيه بغيرها، مع العناية بالبنية اللغوية للصورة التشبيهية عند الشعراء الأربعة .

التشبيه بالأداة :

١. الكاف :

هذه الأداة هي الأصل في باب التشبيه ، والأشهر من بين أدواته لبساطتها ، واختصاصها بالدخول على المشبه به ؛ لأن " المشبه مخبر عنه بلحوق غيره محكوم عليه ، فلو دخلت الكاف عليه لامتنع الإخبار عنه " (٣) كما أنها تختص بالدخول على الاسم الجامد المفرد كما تختص بالدخول على الأفعال والأحداث أو الهيئات ، وقد وردت عند الشعراء الأربعة على صورتين الأولى منهما أن تكون مفردة فذة لا يتصل بها شيء كقول أوس بن حجر (٤) :

وَلَا مَحَالَةَ مِنْ قَبْرِ بِمَحْنِيَةٍ وَكَفَنٍ كَسَرَاةِ الثَّوْرِ وَضَّاحٍ

فهو يقرر الحقيقة الأبدية التي لا مفر منها / الموت ؛ ولذا يسارع بالمصادرة على كل من يفكر في غير ذلك بقوله " لا محالة " الذي تنصرف دلالاته على القبر الكائن بمنعطف الوادي ، ومن تداعيات القبر / الموت الذي يبدو اليقين به عنده كما عند غيره يقيناً حدسياً (٥) أن يصحبه الكفن الأبيض الذي يشبه في بياضه ظهر الثور الأبيض ، وهذا التشابه ، وإن كان تشابهاً لونياً ، فإن الشاعر يستدعي به الوجه الآخر لدلالة اللون الأبيض وهي كونه " نذيراً بالعجز والوهن والموت " (٦) والربط بينه وبين الثور ، إنما يرتد في الميثولوجيا القديمة إلى السمو بالثور إلى مصاف الآلهة المعبودة المختصة بالعواصف عند السومريين، والآشوريين، والعرب القدامى الذين عبده أعطوه اسماً هو بعل

١ - د/ جابر عصفور : الصورة الفنية . السابق . ص ١٨٩ .

٢ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر . سابق . ص ١٠٩ .

٣ - السبكي : عروس الأفراح في شرح التلخيص تحقيق د/ خليل إبراهيم ١٩٠/٢ ط ٢٠٠١ م دار الكتب العلمية .

٤ - ديوان أوس ص ١٤ .

٥ - جاك شورون : الموت في الفكر الغربي ترجمة كامل حسين ص ٢٠ عالم المعرفة ٧٦ أبريل ١٩٨٤ م الكويت .

٦ - إبراهيم محمد علي : اللون في الشعر العربي قبل الإسلام . سابق . ص ١٥٨ .

ورمزوا به للهِلال والقمر، كما رمز له بالصنم هبل الذي نصَّب على هيئة رجل شامخ؛ ليكون السيد أو كبير آلهة العرب^(١) .

وقد رأى العرب في الثور البديل الأرضي لهذا المعبود الإله الذي بيده الحياة والموت، ومن ثمة ندرك دلالة تشبيه لون الكفن الأبيض ببياض ظهر الثور خاصة وبراعة الشاعر في إدراك العلاقات الدلالية بين المدركات الحسية وصياغتها في صورة تشبيهية تكشف عن الإحساس بالقهر والعجز أمام هذه الحقيقة المؤلمة، فالصورة التشبيهية " ينبغي ألا تقتصر على نقل المحسوسات من الواقع إليها، ولا تقف على مجرد التماثل الحسي بين الأشياء، بل لابد فيها من صبغ المحسوسات بألوان الشعور عند الشاعر، وأن ينبع المُحس من داخل النفس، ممتزجًا بخواطره ومشاعره " ^(٢) .

ومن استخدام الكاف التشبيهية مفردة دون اتصال شيء بها قول زهير عن الحمر الوحشية أو الأتّن الثلاثة التي رآها غلامه ^(٣) :

ثَلَاثٌ كَأَقْوَاسِ السَّرَّاءِ وَمِسْحَلٌ قَدْ اخْضَرَ مِنْ لَسِّ الْغَمِيرِ جَحَافِلُهُ

فقد توسطت الكاف بين المشبه: ثلاث شياه . الحمر الوحشية . والمشبه به: أقواس السراء، وهو تشبيه يستدعي التشابه في هيئة المشبه والمشبه به مما يبين عن قدرة الشاعر في إدراك العلاقات بين المدركات التي يقع عليها بصره، فيقوم بوصفها مقربًا صورتها للمتلقى الذي يجد أثر البيئة في الصورة واضحًا ذلك أن زهيرًا أراد تشبيه الحمر الثلاثة بالضمور والضعف والهزال الذي بدت مظاهره في انحناء الظهر بسبب امتناعهن عن شرب الماء والرعي من الرطب الأخضر، فبدت ظهورها مقوسة، كما أن القسيّ المصنوعة من شجر السراء تكون مقوسة، وإذا كانت القسي قد مُنِع عنها الماء عند اقتطاعها فبدت على هذه الصورة، كذلك امتنعت الحمر عن الماء، فأصيبت بالهزال الذي تقوس معه ظهرها . ومن ذلك قول كعب^(٤) :

وَإِذْ هِيَ كَغُصْنِ الْبَانِ خَفَاقَةُ الْحَشَا يَرُوعُكَ مِنْهَا حُسْنُ دَلٍّ وَطَيْبُهَا

وتشبيه المرأة في ضمور قدها ولينه واستقامة عودها بغصن البان من التشبيهات السائرة عند الشعراء العرب ، لأن البان ضرب من الشجر سبط القوام لين ، ورقه كورق الصفصاف ، يشبه به الحسان في الطول واللين ، وكذا قدودهن تشبه به في هاتين الصفتين : الطول واللين ، ومع كل ذلك نجد كعبًا يؤكد جمال هذه الأوصاف الحسية للمرأة والمعنوية كذلك بكونها خفاقة الحشا ضامرة . وكلامها وحسن طيبها وكل ذلك مما يعجبه ويروعه .

^١ - د/ عبد الرزاق الدليمي : هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ص ٢٦٦ - ٢٦٧ . دار الشؤون الثقافية . بغداد . ط ١/ ٢٠٠١ م .

^٢ - د/ علي علي صبح : البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي ص ١٦٧ - ١٦٨ ط ١/ ١٩٧٦ م مطبعة الأمانة .

^٣ - شعر زهير ص ٥٠ ، مسحل : الحمار الوحشيّ اللسّ : الأخذ بمقدمة الفم ، السراء : شجر تؤخذ منه القسي .

^٤ - ديوان كعب ص ١٣٩ .

ومن ذلك قول الحطيئة عن نفسه وقد صانها عن طلب المال والسعي وراءه خاصة إن كان من ذوي اللؤم ، رغم حاجته الشديدة للمال (١) :

وَكُنْتُ كَذَاتِ الْبُعْلِ ذَارَتْ بِأَنْفِهَا فَمِنْ ذَاكَ تَبَغِي غَيْرَهُ وَتَهَاجِرُهُ

وهو في حالته تلك يشبه المرأة المتزوجة عافت زوجها وكرهته رغم حاجتها إليه ، أو هو يشبه . على الرواية الأخرى . ذات البو وهي الناقة والبو ولدها يذبح ثم يؤخذ جلده ، فيحشى بالثمام وغيره ، ثم تعطف عليه أمه ؛ حتى لا ينقطع عنها لبنها ، وبرغم ذلك ورغم حاجتها إليه ، فإنها تشيح بأنفها عنه ولا تشمه كارهة إياه رغم احتياجها إليه ، ومن ثمة ندرك قدرة الشاعر على إدراك العلاقات بين أطراف الصورة ، تلك العلاقة التي لا تقف عند حد التشابه بينه وبين الناقة في مثل هذا الموقف ، وإنما تشير الصورة إلى أن الناقة وإن كانت محبة لولدها ، فإنه عافته لما خلت منه روحه ، مثلما كره الحطيئة المال وقد صحبه المن واللؤم من أصحابه .

ومن الملاحظ على الجملة التشبيهية التي وردت فيها الكاف مفردة أن الكاف قد وردت في ترتيبها الطبيعي أي متوسطة بين المشبه والمشبه به اللذين جاءا اسمين مفردين ، ولم ينحرف عن هذا الترتيب سوى زهير في بيت واحد يقول فيه (٢) :

وَعَرَفْتُ أَنْ لَيْسَتْ بِدَارٍ تَنْيَّةٍ فَكَصَفَقَةٍ بِالْكَفِّ كَانَ رُقَادِي

فهو يشبه لبثه أو مقامه بهذه الدار التي لم تكن كما أراد دار مقامة وتئية وتلبث بصفقة الكف ، وهو تشبيهه يوحي بسرعة خروجه من هذه الدار ، وسرعة الخروج تستدعي عدم إحساسه بأي أثر لها في نفسه مثلما لا تترك صفقة الكف المتسرعة في أذن من يسمعها أثرًا .

وأما الصورة الثانية للكاف في شعرهم، فهي **الكاف** التي اتصلت بها **ما** المصدرية، وفي هذه الصورة التشبيهية تلزم الكاف مكانها وسط طرفي التشبيه، وينصرف مدلولها آنئذٍ إلى تشبيه الأحداث أو الأفعال والهيئات، من ذلك قول أوس عن ديار تماضر وقد ارتحلت عنها (٣) :

تَمْشِي بِهَا رُبْدُ النَّعَامِ كَمَا تَمْشِي إِمَاءٌ سُرِبَتْ جُبَبًا

إن خلاء الدار من أهلها كان دافعًا لمختلف الحيوانات أن يسكنها ويلعبن بها في حرية وحركة غير مقيدة استطاع أوس أن يلمح من بينها حركة النعام التي تتراوح ألوانها بين الغبرة والسمره فهي تمشي بها مشية كمشية الإماء في ديار سادتهن وقد ارتدين الجيب المختلفة الألوان ، ويعلل المرزباني هذه الصورة التشبيهية لمشي النعام في الديار المهجورة بمشي الإماء بقوله : " لأن النعامة إذا خفضت عنقها وشمّت كان أشبه شيءٍ بماشٍ وعلى ظهره حمل " (٤) ، ويبدو أن هذه الصورة قد كانت من

١ - ديوان الحطيئة ص ٢٦ .

٢ - شعر زهير ص ٢٣٨ .

٣ - ديوان أوس ص ١ .

٤ - المرزباني : الموشح . سابق . ص ٤٥ .

الصور المعروفة عند الشعراء القدامى الذين كانوا يتحدثون عن عمل الإماء في ديار سادتهن ، إذ كن يحتظبن ، ويمشين مشية شبيهة بمشية النعام في الديار المهجورة بعد ارتحال أهلها عنها ، من ذلك قول الأخنس بن شهاب (١) :

فَمَنْ يَكُ أَمْسَى فِي بِلَادٍ مُقَامَةٍ يُسَائِلُ أَطْلَالَهَا لَا تُجَابُ
فَلابِنَةُ حِطَّانَ بْنِ قَيْسٍ مَنَازِلَ كَمَا نَمَقَ الْغُنْوَانُ فِي الرَّقِّ كَاتِبُ
تُمَشِّي بِهَا حَوْلَ النَّعَامِ كَأَنَّهَا إِمَاءٌ تَرْجِي بِالْعَشِيِّ حَوَاطِبُ

ويقول طرفة بن العبد (٢) :

حَابِسِي رَسْمَ وَقَفْتُ بِهِ لَوْ أَطِيعُ النَّفْسَ لَمْ أَرْمَهُ
لَا أَرَى إِلَّا النَّعَامَ بِهِ كَالِإِمَاءِ أَشْرَفْتُ حُزْمَهُ

ومن استخدام الكاف التشبيهية وقد اتصلت بها ما المصدرية قول زهير مصوراً حركة القطاة العطشى نحو الماء ، هاربة من الصقر الذي يتتبعها والغلام الذي يهم بإمسакها (٣) :

حَتَّى اسْتَعَاثَتْ بِمَاءٍ لَا رِشَاءَ لَهُ مِنْ الْأَبَاطِحِ فِي حَافَاتِهِ الْبُرْكِ
مُكَلَّلٍ بِأُصُولِ النَّبْتِ تَنْسُجُهُ رِبْحٌ خَرِيقٌ لِضَاحِي مَائِهِ حُبُكُ
كَمَا اسْتَعَاثَتْ بِسَيِّئٍ فَرُّ غَيْطَلَةٍ خَافَ الْغُيُونَ فَلَمْ يُنْظَرْ بِهِ الْحَشَكُ

فهذه الصورة التشبيهية التي امتدت بين الأبيات الثلاثة صورة جزئية منتزعة من بيئة الشاعر ، حيث القطاة والماء والنبت والبقرة وولدها والصائد ، وكلها مفردات استطاعت الصورة التشبيهية جمعها برغم التباعد الواقعي فيما بينها ، فصورة القطاة التي تلجأ إلى الماء بعد عناء الفرار من الصقر الذي يريد أن ينال منها وينقض عليها ، فتتنزل إلى الأرض ولكنها ليست أحسن من الطيران في الجو إذ يحاول الإمساك بها ، ولكنها تفر إلى الماء المغطى بالنبت وقد طوحته الرياح يمنة ويسرة مما أتاح لها الفرار من ناحية ومن ناحية أخرى الشرب من هذا الماء الجاري السهل الذي لا يعوز الظمان لجهد نواله ، كل هذه الصورة المتحركة شبيهة بصورة ولد البقر/فرز عندما يفيء إلى ما في ضرعها من اللبن /سبيء وقد أحاط به هذا الشجر الكثيف/غيطة فكان ستاراً يخفيه عن أعين الراعي الذي لا يريد أن يدعه ورضاعه ، ومن ثمة ندرك أن الوجه الجامع بين طرفي الصورة التشبيهية هو الخوف المسيطر على كل منهما: القطاة من الصقر ، وولد البقرة من الراعي ، الخوف الذي دفعهما إلى احتيال الهرب والنجاة ، فالقطاة تستغيث بالماء وشجره ، والفرز يستغيث بضرع أمه الذي يمنحه الأمان إلى جانب الغذاء ، وكذلك فعل الماء مع القطاة .

١ - التبريزي : شرح ديوان الحماسة ٢٩٩/١ . دار القلم . بيروت . د . د . ت .

٢ - ديوان طرفة بن العبد ص ٨٤ - ٨٥ دار صادر ، وانظر : د/ أحمد الحوفي : المرأة في الشعر الجاهلي ص ٥٠٣ دار نهضة مصر . القاهرة د . ت .

٣ - شعر زهير ص ٨٤ - ٨٥ .

وَيَصُورُ كَعْبُ بْنُ زَهِيرٍ الْمَرْأَةَ . سَعَادُ . الَّتِي لَا تَحَافِظُ عَلَى وَصْلِهِ ، وَ لَا تَحْفَظُ لَهُ عَهْدًا فِي لَامِيَّتِهِ فَيَقُولُ (١) :

وَمَا تَمَسَّكَ بِالْوَصْلِ الَّذِي زَعَمْتَ إِلَّا كَمَا تُمَسِّكُ الْمَاءَ الْغَرَابِيلُ

إن الوسائل اللغوية التي يستخدمها الشاعر في بناء صورته لتجسد حقيقة هذه المرأة، وكأنها قد جبلت على نقض العهد، فيرسم لها صورة أكثر قبحاً إذ يصورها بصورة الغريال لا يحتفظ بالماء يلقي عليه فإذا احتفظ الغريال بالماء، فإنها سوف تحفظ الوصل، ولكن القياس ممتنع بدالة النفي التي صدر بها البيت، ودالة الاستثناء، وكلتاها تؤكد على عدم حفاظها على عهودها التي تنقلت منها مثلما يتقلت الماء من ثقب الغريال فلا يبقى به شيء . ويقول الحطيئة (٢) :

لَهَا أَسُّ دَارٍ بِالْغُرَيْمَةِ أَنْهَجَتْ مَعَارِفَهَا بَعْدِي كَمَا يُنْهَجُ الْبُرْدُ

فالبلى والدروس الذي أصاب معارف الدار الكائنة بالموضع المعروف بالغُرَيْمَةِ في بني فزارة يشبه البلى والدروس الذي يصيب الثوب ، والتشبيه يشير إلى ما بين الطرفين من تشابه في البلى والاهتراء لكنه مع ذلك يظل ثوباً له قيمته عند صاحبه مثلما كانت الدار ذات قيمة عنده .

٢. كَأَنَّ :

أثارت هذه الأداة التشبيهية جدلاً واسعاً بين القدماء من ناحيتين الأولى تتعلق بكونها بسيطة أم مركبة، فمن ذاهب إلى القول ببساطتها ؛ لأن " الألفاظ في الأصل بسيطة والتركيب طارئ فالالتفات إلى الأصل أحسن، إذ لا ضرورة توجب التركيب ولا قطع بموجبه " (٣) إلى جانب كونها من الحروف ، ومن ثم فيكون القول ببساطتها " لجمود الحروف مع وقوعها فيما لا يصح فيه التأويل بالمصدر المناسب لأن المفتوحة " (٤) .

ومن ذاهب إلى القول بأنها مركبة وأن أصلها " إِنَّ لِحَقَّتْهَا الْكَافُ لِلتَّشْبِيهِ ، ولكنها صارت مع إِنَّ بمنزلة كلمة واحدة : (٥) وحلل ابن جني بنييتها اللغوية والدلالية في قوله : " أصل قولنا : كَأَنَّ زَيْدًا عَمْرُو ، إنما هو : إِنَّ زَيْدًا كَعَمْرُو ، فالكاف هنا تشبيه صريح وهي متعلقة بمحذوف فكأنك قلت : إِنَّ زَيْدًا كَأَنَّ كَعَمْرُو ، ثم إنهم أرادوا الاهتمام بالتشبيه الذي عليه عقدوا الجملة ، فأزالوا الكاف من وسط الجملة وقدموها إلى أولها لإفراط عنايتهم بالتشبيه ، فلما أدخلوها على إِنَّ من قبلها وجب فتح إِنَّ ؛ لأن المكسورة لا يتقدمها حروف الجر ، ولا تقع إلا أولاً أبداً ، وبقي معنى التشبيه الذي كان فيها وهي متوسطة بحاله " (٦) .

١ - ديوان كعب ص ١٩ .

٢ - ديوان الحطيئة ص ٢٤٣ .

٣ - أحمد بن عبد النور المالقي : رصف المباني في شرح حروف المعاني . سابق . ص ٢٢٦ .

٤ - المغربي : مواهب الفتاح تحقيق د/ خليل إبراهيم ١٦٠/٢ ط ٢٠٠٣ م دار الكتب العلمية .

٥ - هذا من كلام الخليل بن أحمد فيما رواه سيبويه : الكتاب . سابق . ١٥١/٣ .

٦ - ابن جني : سر صناعة الإعراب تحقيق د/حسن هندواي ٣٠٤/١ ط ١٩٩٣ م دار القلم .

وقريب من هذا ذهب الزمخشري فيما قال صاحب عروس الأفراح (١) ويبدو كلام القائلين بالتركيب أقرب إلى الحقيقة من غيرهم ؛ لأن دخول الكاف على إن أو أن منتج لدلالة جديدة لا تنتجها الأداة إذا كانت مفردة ، وهذه الدلالة هي التوكيد المرتبط باستخدام إن أو أن ، وهو توكيد يستدعي المبالغة في التشبيه ، وقوته التي بدت في الاستعمال القرآني ، فقد استخدمت ملكة سبأ كأن عندما عُرض عليها عرشها ، وسُئلت عنه فقالت : ﴿ كَأَنَّهُ هُوَ ﴾ [سورة النمل ٤٢] وقد كان هو عرشها بالفعل مما يدل على أن الأداة التشبيهية كأن تستخدم عندما يعظم التشابه بين الطرفين حتى يصير أحدهما كأنه الآخر ، وما ذلك إلا لوجود أداة التوكيد المقترنة بالكاف .

وأما الناحية الثانية التي أثارها كأن فهي كونها دالة على التشبيه أو غيره، قال السبكي في عروس الأفراح: " ما تقدم من أن كأن للتشبيه على الإطلاق هو المشهور، وذهب الكوفيون والزجاج وابن الطراوة وابن السيد إلى أنها إن كان خبرها جامداً فهي للتشبيه، وإن كان مشتقاً، فهي بمنزلة ظننت وتوهمت، قال ابن السيد: إن كان خبرها فعلاً أو جملة أو صفة فهي فيهنّ للظن والحسبان، ولا تكون للتشبيه إلا إذا كان الخبر مما يُمثل به " (٢) أي الخبر الجامد .

والذين قالوا بالتشبيه إنما ذهبوا إلى تأويل المشتق بموصوف محذوف يقدر على حسب السياق ، فهم يقولون في مثل : كأن زيداً قائم : كأنه شخص قائم ، فحذفوا الموصوف وأقاموا الصفة مكانه للإيجاز ، وقد رد صاحب مواهب الفتاح ذلك بقوله : " ولا يخفى ما في هذا التقدير من التكلف المخرج للكلام عما يفهم منه بداهة " (٣) بيد أن هذا التعليل لا يقدح من حقيقة التشبيه ؛ لأن بناء الرأي كان على أمثلة جاهزة ، أو جمل مقتطعة من سياق يقرر حقيقة التشبيه من عدمه ، إلى جانب أن بعض الشعراء قد لا يحذف الموصوف إذا كانت الصفة مشتقة ليؤكد على الدلالة التشبيهية ، فهذا زهير يشبه حمار الوحش وهو يدعو الآتن ويجاوبها فيقول (٤) :

فَاصْ كَأَنَّهُ رَجُلٌ سَلِيبٌ عَلَى عَلِيَاءَ لَيْسَ لَهُ رِدَاءُ

فذكر كلمة رجل وبعدها مشتق صفة لها؛ لأنه يريد تشبيه الحمار بالرجل المسلوب عنه رداؤه .

ويبدو أن الكثرة اللافتة للنظر من دخول كأن على الأسماء الجامدة والمشتقة هو الذي دفع إلى مثل هذا الجدل ، وقد تبين مما سبق أن دلالة التشبيه على إطلاقه معها هو الأصل وهو المشهور ؛ لأنه لو كان منتجاً لدلالة أخرى غير التشبيه ، فإنه يكون في الثروة اللغوية المتاحة بين يدي المبدع من الدوال اللغوية المنتجة للظن والتوهم ما يغني عن هذه الأداة ، وكيف يقال بالظن والتوهم مع وجود دالة التأكيد أن ؟!

١ - السبكي : عروس الأفراح . سابق . ١٩٢/٢ .

٢ - السابق . ١٩٤/٢ .

٣ - المغربي : مواهب الفتاح . سابق . ١٦١/٢ .

٤ - شعر زهير ص ١٣٣ .

فمن دخول كَأَنَّ على الجامد قول أوس عن الغبار تثيره حوافر الخيل في يوم عاصف :

فَمَا فَتَتَ حَتَّى كَأَنَّ غَبَارَهَا سُرَادِقُ يَوْمٍ ذِي رِيَّاحٍ تَرْفَعُ (١)

فقد دخلت كَأَنَّ على المشبه غبارها لأنه " مخبر عنه والمخبر عنه اسم كأن لا خبرها ، فليس تقديمه لكونه مشبهًا ، بل لكونه اسمًا لها ومخيرًا عنه " (٢) وتأخر المشبه به سرادق الجامد والدلالة المرادة هنا تشبيه الغبار في كثافته وكثرته وارتفاعه في سماء المعركة بالسرادق العظيم ترفع الريح أطرافه في هذا اليوم العاصف بالرياح ، أو بشدة المعركة . وقول زهير (٣) :

كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَّا لَمْ يُحْطَمْ

يشبه ما تفتت من قطع الصوف الأحمر المنثور على جانبي الهودج بحب الفنا ذي اللون الأحمر حال كونه لم يُحْطَمْ ؛ لأنه إذا تحطم تغير لونه . وقول كعب (٤) :

مَا أَنَسَ لَا أَنَسَهَا وَالْدَّمَعُ مُنْسَرِبٌ كَأَنَّهُ لَوْلُؤٌ فِي الْخَدِّ مَحْدُورٌ

فهو يشبه الدمع المنسرب على خد المرأة باللؤلؤ المتحدر ، وهو تشابه شكلي تدفع شكلية هذه ما يمكن أن يواجه به من مباينة الصورة للجو الذي يتحدث عنه ؛ إذ اللؤلؤ يستدعي البهجة والأنس بجمال منظره وعلو قيمته ، وذا مما لا يناسب الدموع المنهمرة على الخد بدلالاتها على الحزن ، ولكن يبقى التشابه الشكلي الذي لا ينفي مكانة الدموع من نفسه مثلما هي مكانة اللؤلؤ عند من يتأمله . وقول الحطيئة (٥) :

فِي الْآلِ تَرْفَعُهَا الْخُدا ة كَأَنَّهَُا سُحُقٌ مَوَاقِرٌ

يشبه هودج الطعائن فوق ظهر الإبل وقد رُئيت بالصوف المختلف الألوان بين الحمرة والصفرة والخضرة بالنخل الطويل وقد حمل من البسر ما اختلف ألوانه بين الحمرة والصفرة والخضرة ، وقد تخير الشاعر وقت الضحى حيث الآل أو السراب الذي تنعكس فيه الألوان المتعددة في الهودج أو على النخل ، فتجذب العين إلى جمالها .

وإذا كانت الأداة التشبيهية كَأَنَّ قد دخلت على الأسماء الجامدة . المشبه به الجامد . في الأبيات السابقة ، فإنها قد دخلت كذلك على الأسماء المشتقة ، من ذلك قول أوس (٦) :

يَنْزِعُ جِلْدَ الْحَصَى أَجَشُّ مُبْتَرِكٌ كَأَنَّهُ فَاحِصٌ أَوْ لَاعِبٌ دَاحِي

فهو يشبه المطر الذي يسوق كل شيء يعترضه على وجه الأرض من الحصى وغيره بالرجل الفاحص يضرب تراب الأرض فيفرقه ، أو برجل داحٍ يلعب بالمدحاة ، وقد دخلت كَأَنَّ على المشبه المشتق :

١ - ديوان أوس ص ٥٩ وانظر : ٢٢/٧ ، ٤٣/٢٢ ، ٦٧/٢٨ ، ٧٢/٥٢ ، ٧٩/٣ ، ٨٤/١٣ .

٢ - السبكي : عروس الأفراح . سابق . ١٩١/٢ .

٣ - شعر زهير ص ١٣ وانظر : ٩/٢ ، ٨٢/١٣ ، ٩٠/٣ ، ١٠٧/٩ ، ١٢٣/٣ ، ١٢٥/٨ .

٤ - ديوان كعب ص ١٧٩ وانظر : ٢٠/٢١ ، ٢٠/٢٧ ، ٢١/٥٢ ، ٣٣/٩ ، ٣٤/١٣ ، ٤٢/٢٣ .

٥ - ديوان الحطيئة ص ٥٣ وانظر : ٣٥/٤ ، ٧١/٧ ، ٧٦/١٨ ، ٢٨٦/١٣ .

٦ - ديوان أوس ص ١٦ .

فاحص ، داحي وقد حذف من الأول الموصوف المحذوف وركز على الوصف المشبه فعل المطر ، ثم إنه أثبت المحذوف عند العطف ، إذ كان يكفيه القول : أو داحي ، ولكنه لما ذكره أكد أن المراد التشبيه وليس الظن والتوهم ، ومنه قول زهير (١) :

مَلْسَاءُ مُحْدَلَةٌ كَأَنَّ عَتَادَهَا نَوَّاحَةً نَعَتِ الْكِرَامَ مُشَبَّبُ

فهو يشبه صوت القوس عتادها التي لا شق فيها ولا نتوء وأعلاها أوسع من أسفلها بصوت المرأة النائحة التي تتعى الكرام ، وتخبر بموتهم مؤرثة الحزن في القلوب ، وليس في الصورة التشبيهية كلمة المرأة ، وإنما اكتفى بذكر الصفة المشتقة الدالة على المحذوف للإيجاز وبلاغة الصورة التي ينصرف مدلولها آنئذ إلى التشبيه ، وليس الظن والتوهم . وقول كعب (٢) :

تَجَلَّوْا عَوَارِضَ ذِي ظَلَمٍ إِذَا ابْتَسَمَتْ كَأَنَّهُ مِنْهُلٌّ بِالرَّاحِ مَعْلُولٌ

فقد شبه الظلم وهو بريق الأسنان بالرجل يشرب أول شربة الراح وهي النهل، ثم يشرب الثانية وهي العلل، وقد دخلت كأن على المشبه به المشتق: منهل وهي اسم مفعول، وأكد ذلك بقوله معلول، والمشتق هنا صفة نابت مناب الموصوف المحذوف . وقول الحطيئة (٣) :

بِأَرْضٍ تَرَى شَخْصَ الْحَبَارَى كَأَنَّهُ بِهَا رَاكِبٌ عَالٍ عَلَى ظَهْرِ قَرْدٍ

فهو يشبه كبر حجم الحبارى فوق هذه الأرض العالية برجل راكب ناقة مرتفعة عالية ، وقد دخلت كأن هنا على المشتق : راكب الذي يشير إلى الموصوف المحذوف المقدر بكلمة رجل .

٣. مثل :

هي من أدوات التشبيه التي تتفق والكاف في دخولها على المشبه به ، واتصالها بما المصدرية ، وتختلف عنها من حيث كون الكاف من الحروف أما مثل فإنها من الأسماء ، فمن مجيئها مفردة أي لم تتصل بها ما المصدرية قول أوس (٤) :

وَأَدْمَاءٌ مِثْلُ الْفَحْلِ يَوْمًا عَرَضَتْهَا لِرَجُلٍ وَفِيهَا جُرْأَةٌ وَتَقَادُفُ

فقد توسطت أداة التشبيه مثل بين المشبه والمشبه به ، وفي الصورة تشبيهه للناقة البيضاء بالفحل في القوة والشدة والسرعة ، وقول زهير (٥) :

وَلَقَدْ غَدَوْتُ عَلَى الْقَتِيصِ بِسَاحٍ مِثْلِ الْوَذِيلَةِ جُرْشُوعٍ لَأُمِّ

فقد جاء إلى صيده مبكراً وقد ركب فرساً سريعاً ضخم الجنين شديداً ملتئماً يشبه قطعة الفضة المجلوة وهي الوديلة ، وقد توسطت أداة التشبيه الطرفين .

١ - شعر زهير ص ٢١٠ .

٢ - ديوان كعب ص ١٩ .

٣ - ديوان الحطيئة ص ٧٤ .

٤ - ديوان أوس ص ٦٤ .

٥ - شعر زهير ص ٢٧٧ .

وقول كعب بن زهير (١) :

وَدُفَّ لَهَا مِثْلُ الصَّفَاةِ وَمِزْفَقٌ عَنِ الزَّوْرِ مَفْتُولُ الْمَشَاشَةِ أَقْتُلْ

يشبه الدف وهو جنب الناقة الأملس الناعم بالصخرة الملساء ، وفي التشبيه دلالة على صلابة الناقة وشدة تحملها ، وقول الحطيئة (٢) :

لَهُمْ نَفَرٌ مِثْلُ التُّيُوسِ وَنِسْوَةٌ مَمَاجِيرُ مِثْلُ الْآثَنِ النَّعِرَاتِ

وهذا من قبيح الهجاء ، إذ يهجو قومه رجالاً ونساءً ، ولم يذكر الرجال قبالة ذكر النسوة ؛ إمعاناً في الحطّ من شأنهم ؛ ولذا عبر عنهم بكلمة **نفر** النكرة الدالة على الامتهان ، ثم شبههم بالتُّيوس ومال على النسوة المهزولات رغم امتلاء بطونهن بالحمل ، وشبههن بالحرر الوحشية دخلت حشرة النعرة أنافها فهي هائجة لا يقر لها قرار ، ولا تستقر على حال .

وإذا كانت **مثل** فيما سبق قد جاءت في موضعها حيث التوسط بين الطرفين، فإننا نجد عند أوس انحرافاً عن هذا الترتيب الطبيعي، إذ يُدخل **مثل** على المشبه به، ويؤخر المشبه (٣) :

وَقَدْ لَهَوْتُ بِمِثْلِ الرَّئِمِ أَنْسَةٍ تُصْبِي الْحَلِيمَ عَرُوبٍ غَيْرِ مُحْلَاحٍ

فالأصل في الصورة التشبيهية أن يقول : لهوت بأنسة مثل الرئم ، ولكنه أخر المشبه عن المشبه به إثارة للاهتمام والتركيز على المشبه به المقدم .

وعندما تتصل ما المصدرية بـ **مثل** ، فإنها تختص آنئذ بتشبيه الأحداث أو الأفعال والهيئات شأنها في هذه الحالة شأن الكاف عندما تتصل بها ما المصدرية ، يقول كعب (٤) :

فَأَصْبِرِي مِثْلَمَا صَبَرْتُ فَإِنِّي لَا إِخَالَ الْكَرِيمِ إِلَّا صَبُورًا

فهو يريد منها أن تصبر صبراً شبيهاً بصبره هو ، فاستخدم الفعل الدال على الهيئة والحركة ؛ ليبث في الصورة حركية تستطيع المرأة أن تنتبه إلى أثرها ، فتسارع إلى تلبية المراد منها .

٤. أدوات أخرى للتشبيه :

وردت للتشبيه أدوات أخرى غير الثلاثة السابقة عند الشعراء الأربعة ، وقد تراوحت هذه الأدوات بين الفعلية والاسمية ، فمن الأولى قول أوس (٥) :

شَبَّهْتُ آيَاتِ بَقَيْنَ لَهَا فِي الْأَوَّلِينَ زَخَارِفًا قَشْبًا

فقد شبه ما بقي من آثار الديار بالزخارف الجديدة التي لم تندثر، والزخارف مما يثير الإحساس بالجمال والمتعة المبهجة لعين الناظر، وربما كانت المتعة الجمالية للزخارف القشبية غير موائمة

١ - ديوان كعب ص ٤٣ .

٢ - ديوان الحطيئة ص ١١٣ .

٣ - ديوان أوس ص ١٣ .

٤ - ديوان كعب ص ١١٣ .

٥ - ديوان أوس ص ١ .

لمنظر الديار البالية التي لم يبق منها غير تلك الآثار، بيد أن الرؤية الشعرية تصرف مثل هذا المأخذ نحو الأثر الذي تركه في نفس الشاعر المؤتس بهذه الآثار رغم ما تنثيره في نفسه من مشاعر الحزن والألم بسبب فقد المحبوبة وارتحالها تاركة الديار على هذه الحالة التي يرثى لها، وكانت أداة التشبيه هي الفعل الماضي شبهت الذي يستخدمه كعب في تشبيه ناقته بالثور فيقول (١) :

شَبَّهْتُهَا لَهَقَ السَّرَاةِ مُلَمَّعًا مِنْهُ الْقَوَائِمُ طَاوِي الْمُصْرَانِ

والتشبيه هنا دال على قوة الناقة وصلابتها مع ما بينها والثور من تشابه لوني وجسدي متمثل في ضمور البطن ، وهو مما يستحب في الإبل ، ويستخدم الحطيئة فعل التشبيه في قوله (٢) :

إِذَا مَا اسْتَهَلَّتْ بِالنَّسَارِ سَحَابَةً تُشَبِّهُهَا رِجْلَ الْجَرَادِ مِنَ النَّبْلِ

فهو يمدح عينة والذين ثبتوا معه رغم هروب الكثرة من قومه يوم النسار وكان الذين ثبتوا معه من القوة ورباطة الجأش وكثرة النبال التي تشبه بكثرة أرجل الجراد وتتابعها عند المسير، أما زهير فقد استخدم اسماً للتشبيه هو كلمة مشاكهة في قوله من معلقته (٣) :

عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَكِلَّةٍ وَزَادَ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِّ

فكلمة مشاكهة اسم فاعل من شاكه بمعنى شابه ، وقد شبه ما على الهوداج من الأنماط والستور والألوان الحمراء بلون الدم •

وعلى هذا النحو كان وجود أداة التشبيه دليلاً على وضوح الصورة وانتمائها إلى باب التشبيه الذي بدا فيه الطرفان متمايزين بحيث لم تذب الحدود بينهما ، وهذا هو دور أداة التشبيه الحفاظ على تمايز طرفي الصورة لكونها حاجزاً بينهما ؛ ولأن التشبيه يقوم على المقارنة والمقارنة بين الطرفين (٤) دون الوصول إلى لحظة الامتزاج ؛ لأن " التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ، وأنه مجرد مقارنة يمتنع فيها اتحاد الطرفين وتفاعلها " (٥) هذا التفاعل الذي استعاض به النقد الحديث عن فكرة المقارنة والتناسب ؛ لأنها تعجز المتلقي عن " تقدير الإمكانات الثرية للتشبيهات الأصلية وتبينها " (٦) وهي إمكانات تؤكد أن " الصورة التشبيهية الجيدة تتعدى حدود المقارنة بين شيء وشيء ، وتتجاوز فنون التشبيه التي فتن بها البلاغيون ، بل تتعدى حدود الاتكاء على استخلاص وجوه مشابهة ، وتعتمد على الانثيال العاطفي ، وتدفق الألوان التي تسفح ظلالاً إيحائية حيث تمتاح قيمتها من تموجات الشعور " (٧) •

١ - ديوان كعب ص ١٤٦ •

٢ - ديوان الحطيئة ص ٢٢٥ •

٣ - شعر زهير ص ١١ •

٤ - حول المقارنة في التشبيه انظر : الحيوان للجاحظ ٢١١/١ ، نقد الشعر لقدامة ص ١٠٩ ، العمدة ٢٨٦/١ •

٥ - د/محمد الواسطي : ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ص ٩٧ . دار المعرفة ٢٠٠٣ م . الرباط •

٦ - د/ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . سابق ١٩٣ •

٧ - د/ رجاء عيد : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ص ١٧٦ - ١٧٧ . منشأة المعارف ١٩٧٩ م . الإسكندرية •

التشبيه بغير الأداة :

إذا كانت الصورة التشبيهية قد أخذت خصوصيتها التعبيرية بانتماؤها إلى هذا الفن من خلال وجود أداة التشبيه الجامعة بين الطرفين، ومن ثم وضوح نوعها أمام المتلقي، فإن ثمة صوراً تشبيهية لا تتكئ في إنتاج دلالتها على أداة التشبيه التي يعمد الشعراء إلى الاستغناء عنها لأنها تكون " بمثابة الحاجز الحصين بين طرفي الصورة " (١) التشبيهية والحائل دون تمام المشابهة بينهما ، أو على الأقل قوة التشابه بين الطرفين .

وقد انتبعت البلاغة العربية إلى الحيلولة التي تقوم بها أداة التشبيه بين الطرفين، واتجه علماءها إلى هذا اللون من التشبيه الخالي من الأداة، ورأوا أن التشبيه المضمحل الأداة يعد " أقوى وأبلغ مراتب التشبيه " (٢) وعلل ابن الأثير بلاغته بقوله " لعل المشبه مشبها به من غير واسطة أداة " (٣) أو أن هذه البلاغة ترجع إلى " إثبات المشبه به في الظاهر للمشبه " (٤) أو لأن القناعة من التركيب التشبيهي بالطرفين دون غيرهما يؤدي إلى قوة إلحاق الطرفين ببعضهما حتى يصل هذا الإلحاق " إلى هيئة ما يقتضي التماثل من كل وجه بلا معارض " (٥) ولعل ذلك قد كان من أسباب التباس هذا النوع من التشبيه عند البعض بالاستعارة (٦) .

كما انتبعت البلاغة القديمة كذلك إلى البنية اللغوية التي يأتي عليها هذا التشبيه الذي أطلق عليه المؤكد تارة والبلّغ تارة أخرى (٧) فحددت بعض الوظائف النحوية التي يأتي عليها، ومنها أن يكون الطرفان على هيئة المبتدأ والخبر الذي قد يكون مفرداً أو مضافاً (٨) أو على هيئة التركيب الإضافي ، أو أن يكون المشبه به مصدرًا (٩) .

يستخدم أوس المركب الاسمي في تشبيه بسطام بن قيس بالليث لشهرته بالفروسية فيقول (١٠) :

وإنَّ أَبَا الصَّهْبَاءِ فِي حَوْمَةِ الْوَعَى إِذَا أَرْوَرَتِ الْأَبْطَالُ لَيْثٌ مُحَرَّبٌ

فقد وقع المشبه أبو الصهباء اسماً للحرف الناسخ إنَّ ، وجاء المشبه به ليث خبراً له ، والمركب الخبري يفيد تقرير الدلالة المرادة من الصورة التشبيهية المبنية واقعاً على ما عرف عن الممدوح من الفروسية حتى صار مضرب المثل فيها . ويقول زهير في مدح هرم بن سنان :

١ - د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . سابق . ٣٣٣ .

٢ - السكاكي : مفتاح العلوم . سابق . ص ٣٥٥ .

٣ - ابن الأثير : المثل السائر . سابق . ٣٧٧/١ .

٤ - السبكي : عروس الأفراح . سابق ت ٢٣٢/٢ .

٥ - المغربي : مواهب الفتاح . سابق . ٢٣٥/٢ .

٦ - العلوي : الطراز ، ٣١٦/١ ، المغربي : مواهب الفتاح ٢٣٥/٢ ، شرح المختصر للفتنازاني ٦٨/٢ .

٧ - د/ شفيق السيد : التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية ص ٢٢ ط ١٩٨٢م دار الفكر العربي . القاهرة .

٨ - العلوي : الطراز . سابق . ٣١٢/١ - ٣١٣ .

٩ - ابن الأثير : المثل السائر . سابق . ٣٧٩/١ .

١٠ - ديوان أوس ص ٦ ، وانظر : ٥٥/٩ ، ١٠٤/١١ .

وَهُوَ غَيْثٌ لَنَا فِي كُلِّ عَامٍ يُلُوذُ بِهِ الْمُخَوَّلُ وَالْعَدِيمُ (١)

فالمشبه هو الساكن الواو ضرورة (٢) وقع موقع المسند إليه ، والمشبه به غيث وقع موقع المسند والتشبيه دال على مكانة الممدوح الذي يغيث الناس كلهم الغني والفقير ، و كلمة الغيث منتجة لهذه الدلالة ، فالغيث وهو المطر النازل من السماء لا يفرق بين غني وفقير ، وإنما هو يصيب كليهما ، فضلاً عن دلالته على العلو الذي يشير إلى علو مكانة الممدوح . ويقول كعب :

هَلُمَّ إِلَى ذُبْيَانٍ إِنَّ بِلَادَهَا حُصُونٌ وَإِنَّ السَّمْهَرِيَّ قُرُونُهَا (٣)

ففي البيت صورتان تشبيهتان جاءتا على هيئة المركب الاسمي المنسوخ ، الأول منهما : تشبيه بلاد ذبيان بأنها حصون تسبغ الأمن والطمأنينة على الخائفين اللانذين بها فضلاً عن منعها وقوتها التي توضحها الصورة التشبيهية الثانية التي يشبه فيها الرمح بأنه قرون هذه البلاد ، وهذه الصورة الثانية من الصور المركبة الدالة على عمق التصوير ، فهي مكونة من التشبيه البليغ : السمهري قرون ، واستعارة مكنية توضيحية تصور البلاد بالثور ، واستعاض عن المشبه به وأتى بما يلزمه وهو القرون . ويقول الحطيئة في هجاء أمه :

لِسَانُكَ مَبْرَدٌ لَمْ يُبْقِ شَيْئًا وَدُرُّكَ دَرٌّ جَانِبُهُ دَهْنٌ (٤)

ولم يقنع بأن يشبه لسان أمه بالمبرد الذي لم يبق شيئاً أتى عليه ، وإنما أتى بصورة تشبيهية هجائية خبيثة تناله هو شخصياً عندما شبه لبنها . درها . بلبن الناقة القليلة اللبن في إشارة إلى قلة خيرها الذي انعكس على أبنائها وهو منهم .

والملاحظ على طرفي الصورة التشبيهية في هذه الأبيات أن العلاقة بينهما من القوة بحيث يصيران إلى حالة من التماثل القريب من الاتحاد والتمازج المعللة لقوة صورة التشبيه البليغ وجمالياته وتفوقه على غيره ؛ لأن العلاقة بين طرفيها اللذين على هيئة المركب الاسمي " علاقة وثيقة تشبه علاقة الشيء بنفسه ، أو تشبه علاقة صدر الكلمة بعجزها ، فلا يحتاج في سبيل إبرازها إلى اصطناعها بطريق الرابط اللفظي كما هو شأن الرابط ، وإنما هو يعتمد على عملية تداعي المعاني في العقل البشري لفهماها بمجرد الائتلاف بين المعنيين " (٥) .

وتبرز قوة العلاقة بين طرفي التشبيه في الصورة التي يأتيان فيها على هيئة المركب الإضافي حيث يكون المشبه به مضافاً ويكون المشبه مضافاً إليه ، يؤدي تلاصقهما الخطي الذي يستدعي عدم إمكانية الفصل بينهما إلى قوة العلاقة التشبيهية بينهما حتى يصيرا إلى مرحلة من التماثل يبدو بها

١ - شعر زهير ص ١٤٩ ، وانظر : ٧٦/٣٠ ، ١٢١/٢١ ، ١٥٨/٥ ، ١٦٤/٣ .

٢ - ابن فارس : معجم مقاييس اللغة . سابق . ٣/٦ ، وانظر الهامش رقم ٤ .

٣ - ديوان كعب ص ١٣٧ ، وانظر : ٢١/٤٨ ، ٥٤/٢١ ، ٩٦/٨ ، ٩٦/٩ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ١٠١ ، وانظر : ٥٥/٧ ، ١١٢/٢٨ ، ٢٣٧/٢١ ، ٣٢٤/٥ .

٥ - د/ مصطفى حميدة : نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية . سابق ت ص ١٦١ .

أحدهما كأنه الآخر ؛ لأن منزلة " المضاف من المضاف إليه بمنزلة صدر الكلمة من عجزها " (١) ؛ ولأن الكلمة صدرها وعجزها شيء واحد، فكذلك يكون المضاف والمضاف إليه، أو طرفا الصورة التشبيهية الإضافية كالشيء الواحد كذلك . من ذلك قول أوس (٢) :

وَصَبَّحْنَا عَارَ طَوِيلٍ بِنَاؤُهُ نُسَبُّ بِهِ مَا لَاحَ فِي الْأُفُقِ كَوَكَبُ

إن أصل البنية اللغوية للصورة التشبيهية في الصدر: العار بناء طويل، ولكن الشاعر استعاض عن هذا المركب الخبري بالإضافي بِنَاؤُهُ، حيث أضاف المشبه به إلى المشبه الضمير العائد على العار؛ بغية تجسيده . وهو مدرك عقلي . في صورة حسية لا يستطيع الشاعر ولا قومه الفكك منه، وتلك فائدة التشبيه: الوضوح والبيان، فهو " يخرج المبهم إلى الإيضاح والملتبس إلى البيان، ويكسوه حلة الظهور بعد خفائه، والبروز بعد استتاره " (٣) . ومنه قول زهير (٤) :

حِيَاضُ الْمَنَايَا لَيْسَ عَنْهَا مُرْجَرُحٌ فَمُنْتَظَرٌ ظَمْنًا كَأَخَرٍ وَارِدٍ

فالمشبه به الحسي: حياض جاء في موقع المضاف، والمشبه العقلي: المنايا جاء في موقع المضاف إليه، والقيمة الفنية هي تجسيد المنايا في صورة الحياض المورودة يستوي أمامها المحبوس عنها إلى حين والوارد الذي يردها، إذ الكل في نهاية الأمر واردها، وكذلك المنايا .

وهذه الصورة التشبيهية من المركب الإضافي لتشبيه المنايا أو الموت بالحياض نجدها عند كعب في صورة تحمل شيئاً من المفارقة بينها وبين صورة زهير ، يقول كعب (٥) :

لَا يَقَعُ الطَّعْنُ إِلَّا فِي نُحُورِهِمْ مَا إِنَّ لَهُمْ عَنْ حِيَاضِ الْمَوْتِ تَهْلِيلُ

فهو يمدح أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم بالشجاعة والثبات في أرض المعركة ومواجهة العدو ولذلك تصيب الرماح نحورهم لا ظهورهم؛ لأنهم يدركون حتمية الموت حيث الشهادة ، وهنا ندرك الفرق بين صورة زهير وصورة كعب، حيث أفرد كعب الموت في حين أن زهيراً جمعه، والإفراد دال على أن الموت واحد وإن تعددت صورته ، ويقول الحطيئة (٦) :

أَحْلُوا حِيَاضَ الْمَوْتِ فَوْقَ جِبَاهِهِمْ مَكَانَ النَّوَاصِي مِنْ وُجُوهِ السَّوَابِقِ

فهو يمتدح هؤلاء القوم بالشجاعة وعدم الخوف من الموت، إذ يضعون حياضه فوق جباههم؛ لتكون علامة عليهم، أو غرة في جباههم مثلما كانت ناصية الخيل السوابق دالة على شهرتها . وعلى هذا النحو كانت قوة الصورة التشبيهية في المركب الإضافي نابعة من هذه العلاقة التلازمية بين المضاف والمضاف إليه اللذين يمثلان طرفي الصورة التي تقنع من عناصرها بهذين

١ - ابن جني : الخصائص . سابق . ١٨٣/٢ .

٢ - ديوان أوس ص ٦ .

٣ - العلوي : الطراز . سابق . ٢٧٧/١ .

٤ - شعر زهير ص ٢٣٦ .

٥ - ديوان كعب ص ٢١ ، وقد تكرر عنده هذا المركب الإضافي : حياض الموت ، انظر : ١٦٦/١٨ .

٦ - ديوان الحطيئة ص ٣٣١ .

الطرفين، بيد أن ثمة صورة أخرى من صور التشبيه البليغ تكون فيها القوة التشبيهية بين الطرفين قد بلغت مداها، وهذه الصورة هي مجيء المشبه به على هيئة المصدر للمشبه، وقد عدها ابن الأثير من محاسن التشبيه في قوله: "واعلم أن محاسن التشبيه أن يجيء مصدرًا ، كقولنا: أقدم إقدام الأسد، وفاض فيض البحر، وهو أحسن ما استعمل في باب التشبيه" (١) ويمكن لنا أن نبين عن حسنها وقوتها من خلال تحليل أبياتها عند شعراء الصنعة ، يقول أوس (٢) :

وَدَّعْ لِمَيْسٍ وَدَاعَ الصَّارِمِ اللَّاحِي إِذْ فَتَّكَتْ فِي فَسَادٍ بَعْدَ إِصْلَاحٍ

يشبه الوداع الوداع القاطع الهاجر المُصرَّ على هجره، وهنا نلاحظ جمال الصورة وفنيتها ؛ لأنها اتكأت على بعض الوسائل الفنية منها: الإيجاز بحذف عناصر الصورة والاكتفاء منها بالطرفين، مع حذف المشبه الأصلي وداع، والتقدير: ودَّع وداعًا؛ نفيًا للتكرار الذي قد يُثقل البنية الصوتية للصورة ، ولأن ذكره وسيلة إيضاح للفعل المذكور، ومنها القيمة الإيقاعية التي ينتجها التردد الصوتي بين الطرفين، ويقول زهير (٣) :

أَبَتْ ذِكْرٌ مِنْ حُبِّ سَلْمَى تَعُودُنِي عِيَادَ أَخِي الْحُمَى إِذَا قُلْتُ أَقْصَرَ

فهو يشبه عيادة ذكْر حب سلمى له بعيادة الحمى للمحموم بين آن وآخر ، وهنا نلمح الأثر النفسي الذي تتركه هذه الذكر في نفسه ؛ لأن قوة العلاقة بين المشبه : تعودني ، والمشبه به : عياد أخي الحمى تؤكد على هذا الأثر النفسي ، وقد حذف المصدر المشبه واكتفى بفعله ، لأن المحذوف وسيلة تأكيد وإيضاح تكفل الفعل والمصدر المشبه به بإنتاج إحياءاته ، ويقول كعب (٤) :

تَنْجُو نَجَاءَ قَطَاةِ الْحَيِّ أَفْزَعَهَا بِذِي الْعِضَاءِ أَحَسَّتْ بَازِيًا طَرْقًا

فهو يشبه سرعة ناقته بسرعة القطاة عند هربها من البازي، ونلاحظ قيمة التجانس الصوتي بين المشبه تنجو والمشبه نجاء، مع أنه يتحدث عن سرعة الناقة، إلا أنه أثر هذا التجانس الصوتي ليكون أعون على قوة التشابه وتمثل صورة الناقة في سرعتها ، ويقول الحطيئة (٥) :

تَفَادَى كُمَاءُ الْخَيْلِ مِنْ وَقَعِ رُمَحِهِ تَفَادَى خَشَاشِ الطَّيْرِ مِنْ وَقَعِ أَجْدَلِ

فهو يمدح زيد الخيل بالقوة والشجاعة وإصابة الرمي الذي يبدو في محاولة شجعان الأعداء تفادي رميه وهم في تفاديهم هذا يشبهون تفادي الطيور الصغيرة من وقع الصقر عليها وافتراسها وكأن هذه الرماح المصوبة بدقة نحو الأعداء شبيهة بدقة الصقر في الوقوع على فرائسه .

وفي ضوء ما سبق من تحليل الصور اللغوية التي أتى عليها التشبيه المحذوف الأداة عند الشعراء الأربعة يمكن لنا أن ندرك مدى ما يتمتعون به من ملكة فنية تم توظيف قدراتها في بنية

١ - ابن الأثير : المثل السائر . سابق . ٣٧٩/١ .

٢ - ديوان أوس ص ١٣ .

٣ - شعر زهير ص ٢٣٩ .

٤ - ديوان كعب ص ١٦٥ .

٥ - ديوان الحطيئة ص ٣٠٣ ، خشاش الطير : صغارها ، أجدل : الصقر .

الصورة التشبيهية القانعة من عناصرها بالطرفين اللذين قد يأتيان حسيين أو عقليين، أو يتناوبان بين الحسية والعقلية، وكان من مظاهر توظيف هذه القدرات " إسقاطهم لبعض الروابط الأسلوبية . الأداة ، وجه الشبه المصدر . لأنها وسائل إيضاح وتفسير ، واكتفاؤهم من الجملة بمراكز الإيحاء فيها " (١) كالمشبه والمشبه به؛ لأنهما ما تبقى من الصورة التشبيهية بعد الحذف .

ثانياً : الاستعارة :

وإذا كانت آلية التشبيه قد توقفت عند إقامة علاقة بين طرفين معروفين ؛ لأنهما مذكوران في النص ، ويجمع بينهما الاتفاق في بعض الصفات أو معظمها بيد أنهما لا يتطابقان ؛ لأن التطابق يشير إلى التوحد ، ومن ثم مشابهة الشيء بنفسه ، ولم يكن التشبيه كذلك ؛ لأنه يقوم على التغاير وليس التطابق ، وإن بدت العلاقة بين الطرفين من القوة بحيث يخيل أن هذا هو ذاك كما بدا من استخدام أداة التشبيه كأنّ ، أو في صور التشبيه المحذوف الأداة ، بيد أنها تظل في نهاية الأمر صوراً تشبيهية تم فيها الحفاظ على الطرفين .

أما في الصورة الاستعارية ، فإن المبدع يحاول إيهام المتلقي بهذا التوحد والتطابق بين الطرفين لأنه يجتهد في أن يصل بالمركب الاستعاري إلى أقصى غاية ممكنة من التشابه تستطيع أن تنتجها البنية اللغوية التي تعتمد النقل والإبدال بين طرفي الصورة الاستعارية ؛ لأن " الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة " (٢) وهو التعريف الذي قال به العسكري في الصناعتين ، فهي " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض " (٣) وأشار القاضي الجرجاني إلى عملية النقل في الاستعارة ، وقيمتها الفنية فهي " ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها ، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى ، حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر " (٤) وهذا النقل والإبدال في الاستعارة بين مجالين دلاليين مختلفين إنما يهدف إلى " دخول المشبه في جنس المشبه به " (٥) وهو ما يعني المبالغة في التشبيه (٦) مع الإشارة إلى قيمة جديدة للاستعارة تتمثل في إنتاجها لمعنى ما يريده المبدع الواعي بعملية النقل والإبدال ، وذلك ما أشار إليه الفكر النقدي الجديد الذي نظر إلى الاستعارة " بوصفها مثلاً رفيعاً للكشف عن القدرة البشرية على صنع المعنى " (٧) المراد ، بيد أن هذا " المعنى لا يقدم فيها بطريقة

١ - د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . سابق . ص ٣٥٠ .

٢ - أبو الحسن الرمانى : النكت في إعجاز القرآن ضمن : ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحقيق محمد خلف الله ود/ محمد زغلول سلام ص ٨٥ . ط ٤ / ١٩٩١ م . دار المعارف . القاهرة .

٣ - العسكري : الصناعتين . سابق . ص ٢٧٥ .

٤ - القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه . سابق . ص ٤٣ .

٥ - السكاكي : مفتاح العلوم . سابق . ص ٣٦٩ .

٦ - حول المبالغة في الاستعارة انظر : نهاية الإيجاز للرازي ص ١١٧ ، والإيضاح للقزويني ص ٢٥٤ .

٧ - جيرارد ستين : فهم الاستعارة ترجمة محمد أحمد ص ٢٢ ط ١ / ٢٠٠٥ م . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة .

مباشرة ، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه " (١) لأن الاستعارة " صورة شكلية تحل فيها مفردة محل مفردة أخرى بمقتضى علاقة التشابه القائمة بينهما (٢) وقيامها على التشابه بين الطرفين يحيل إلى تعريفها بأنها تشبيه حُذف أحد طرفيه، وهو مستتب من تقسيمها باعتبار طرفيها إلى: تصريحية يذكر فيها المشبه به ويحذف المشبه، ومكنية يحذف منها المشبه به، ويستعاض عنه بخاصة من خواصه (٣) وهذه الأخيرة تبرز فيها بوضوح عملية النقل والإبدال عند القدامى الذين أدركوا أدركوا تماهي الحدود بين طرفيها فهي " تقوم بكسر الحواجز بين الحقول الدلالية عندما تنقل كلمة من مجالها الدلالي، وتنقلها إلى أخرى تنتمي إلى مجال آخر " (٤) .

وسوف يكون لعملية النقل والإبدال دورها في دراسة الاستعارة عند الشعراء الأربعة ؛ لأنها " اختيار معجمي تقتزن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقتراناً دلاليًا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي ، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والغرابة " (٥) كما أن " الأدب بوصفه نوعاً من الخطاب يؤثر على استراتيجية المعالجة التي يستعملها القراء لتوحيد البنى الإعلامية المفهومية واللغوية داخل تمثيل النص " (٦) الاستعاري بما هو عمل أسلوبى يتشكل " من خلال التركيب اللغوي بعلاقات جديدة فيه ، وارتباط بين أطراف الجملة فعلاً وفاعلاً ومفعولاً وشبه جملة وصفة وحالاً ومبتدأ وخبراً " (٧) .

الاستعارة في المركب الفعلي :

في هذا المركب يأتي أحد طرفي الصورة الاستعارية على هيئة الفعل ، بينما يكون الطرف الثاني اسماً ، يتم النقل والإبدال بينهما من خلال الرؤية الفنية للمبدع عندما يحاول إضفاء صفات جديدة للدوال اللغوية المشكلة لصورته ، يقول أوس (٨) :

فَلَمْ أَرْ يَوْمًا كَانَ أَكْثَرَ بَاكِيًا وَوَجْهًا ثَرَى فِيهِ الْكَابَةُ تُجَنَّبُ

تطالعنا الصورة الاستعارية في عجز البيت من خلال التركيب الفعلي : ثرى فيه الكابة حيث تتحول الكابة وهي مجرد إلى صورة محسوسة مجسدة من خلال الشيء المادي المرئي الذي يجسم هذا المجرد من خلال " نقل الخواص من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر " (٩) وفيه

١ - د/ جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . سابق . ص ٢٢٠ .

٢ - خوسيا ماري إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية . سابق . ص ٢٠٥ .

٣ - السكاكي : مفتاح العلوم ص ٣٧٣ - ٣٧٩ .

٤ - ياسر عبد الحسيب عبد السلام : شعر حميد بن ثور : دراسة أسلوبية . سابق ت ص ١٩٩ .

٥ - د/ سعد مصلوح : في النص الأدبي : دراسة إحصائية ص ١٨٧ . ط ١/١٩٩٣ م . عين للدراسات والنشر .

٦ - جيرارد ستين : فهم الاستعارة . السابق . ص ٦٠ .

٧ - د/ فايز الداية : جماليات الأسلوب : الصورة الفنية ص ١١٤ . ط ٢/١٩٩٦ م . دار الفكر المعاصر . سوريا .

٨ - ديوان أوس ص ٦ .

٩ - د/ سعد مصلوح : في النص الأدبي . سابق . ص ١٨٧ .

تكمّن بلاغة الاستعارة في " إخراج ما لا يُرى إلى ما يُرى " (١) بحيث نرى الكآبة في وجوه القوم رأي العين ونرى أثرها عليهم • ويقول زهير (٢) :

فَاسْتَمْطَرُوا الْخَيْرَ مِنْ كَفِّهِ إِنَّهُمَا بِسَيِّئِهِ يَتَرَوَى مِنْهُمَا الْبُعْدُ

فقد نقل الطرف الأول : الخير من مجاله الدلالي المجرد إلى الطرف الثاني وهو : استمطروا ليتحول هذا المجرد إلى شيء مادي مجسم في صورة المطر وهو ما يدل على البراعة التصويرية عنده لأن " المهمة الأولى، والأشد بساطة لدور الصورة الشعرية أن تجسد ما هو تجريدي، وأن تعطيه شكلاً حسيّاً " (٣) وليشير بهذا التحول من المجرد إلى المادي إلى علو الممدوح ؛ لأن خيره إنما ينزل من علٍ علٍ على كل من يطلبه • ويقول كعب (٤) :

وَنَحْبِسُ بِالنَّغْرِ الْمُخُوفِ مَحَلَّهُ لِيُكْشَفَ كَرِبٌ أَوْ لِيُطْعَمَ جَائِعُ

فالكرّب الواقع مجرد يتحول بالنقل الدلالي إلى شيء مادي مجسم يتم كشفه وإزالته، وهو يشير بتجسيمه هذا إلى كونه حملاً ثقيلاً ينوء بحمله هؤلاء المكروبون • ويقول الحطيئة (٥) :

بَنَى الْأَحْوصَانِ مَجْدَهَا ثُمَّ أُسْلِمَتْ إِلَى خَيْرِ مُرْدٍ سَادَةٍ وَكُھُولٍ

فهو يجسد المجد المجرد بصورة البناء الذي قام به هذان الأحوصان : الأحوص بن جعفر بن كلاب وابنه عمرو ابن الأحوص ، وهنا نجد الطرف الأول : المشبه المجرد : مجدهما قد وقع موقع المفعول به بينما وقع الطرف الثاني المنقول إليه موقع المسند الفعلي •

ونلاحظ على الصورة الاستعارية في الأبيات السابقة أنها مالت إلى إنتاج دلالة التجسيم ، حيث تم إخراج المعنوي المجرد إلى صورة الشيء المادي غير العاقل ، وثم دلالة أخرى تنتجها الصورة الاستعارية وهي دلالة التشخيص التي يتم فيها إضفاء الصفة البشرية ، أو بعض خواصها على ما ليس بإنسان كالحيوان أو الجماد أو المجرد (٦) بغية تحويل هذه العناصر الطبيعية من مجالاتها الدلالية إلى حيث مجالات الدلالة البشرية ، مما يسهم في إعطاء هذه الظواهر غير البشرية صفة البشر ، يخاطب أوس نفسه في مراثيته العينية قائلاً (٧) :

أَيُّهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزْعًا إِنَّ الَّذِي تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعَا

إنه موقف فقد وفجبة للنفس الكليمة ، ولم يجد الشاعر من يواسيه سوى أن يجرد من نفسه هذا المؤاسي فيناديها متغاضياً عن الحواجز اللغوية التي يقيمها حرف النداء، ويأمرها بإجمال الجزع؛ فقد

١ - العسكري : الصناعتين . سابق . ص ٢٨٠ •

٢ - شعر زهير ص ٢٢٦ ، السيب : العطاء •

٣ - د/ الطاهر أحمد مكي : الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته ص ٨٣ ط ١٩٨٦م - دار المعارف •

٤ - ديوان كعب ص ٨١ •

٥ - ديوان الحطيئة ص ٤٣ •

٦ - د/ سعد مصلوح : في النص الأدبي . سابق . ص ١٨٧ •

٧ - ديوان أوس ص ٥٣ •

وقع ما كانت تحذره، وهنا تتحول النفس إلى ذلك الشخص المؤاسي المفجوع الذي وحدث الفاجعة بينه وبين من يناديه، وقد طغى هذا الشعور عليه، وهو ما دفعه إلى التشخيص باعتبارها " الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حينًا، أو من دقة الشعور حينًا آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها؛ لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامة ولامسة، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير، وتوقظه تلك اليقظة وهي هامة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة" (١) ولعله الشعور الذي دفع زهيرًا لتشخيص الدهر (٢) :

يَا دَهْرُ قَدْ أَكْثَرْتَ فَجَعَلْنَا بِسَرَاتِنَا وَقَرَعْتَ فِي الْعَظْمِ
وَسَلَبْتَنَا مَا لَسْتَ مُعَقِّبُهُ يَا دَهْرُ مَا أَنْصَفْتَ فِي الْحُكْمِ

والتشخيص ماثل في أسلوب النداء الذي يصور فيه الدهر إنسانًا يخاطبه خطاب العاجز المطلق المصحوب بشعور المقهور أمام التسلط الذي يمارسه الدهر ليس فقط في فجعتهم بالسادة الكرام ، وإنما أيضًا في حكمه الظالم ، ومثل هذا الإحساس من زهير فهمه كعب فقال (٣) :

وَأَدْرَكْتُ مَا قَدْ قَالَ قَبْلِي لِدَهْرِهِ زُهِيرٌ وَإِنْ يَهْلِكُ تُخَلِّدُ نَوَاطِفُهُ

فالدهر مقول له مشخص بصورة إنسان معرض عن استماع ما يقلق الآخرين لما له من سطوة لا يستطيع أحد مجاراتها ؛ ولذلك قرر الحطيئة الحقيقة التالية (٤) :

وَلَيْسَ لَهَا مِنَ الْحَدَثَانِ بُدٌّ إِذَا مَا الدَّهْرُ عَنْ غُرْضٍ رَمَاهَا

فالدهر هنا شخص رام صائب الرمي ، إذا رمى النفس بشيء ، فلا مفر لها منه .

الاستعارة في المركب الاسمي :

وإذا كان المركب الفعلي قد منح الصورة الاستعارية في النماذج السابقة صفة الحركية المحاطة بمناخ زمني قد يكون للماضي أو الحاضر أو المستقبل ، فإن المركب الاسمي يشير إلى وصف الصورة الاستعارية بالثبات والاستمرارية ، وما يستدعيه ذلك من التلازم بين طرفي الصورة ، أو بين المستعار منه والمستعار له اللذين يأتيان على هيئة المسند إليه والمسند في المركب الاسمي ، يقول أوس (٥) :

وَعَيَّرَهَا عَنْ وَصْلِهَا الشَّيْبُ إِنَّهُ شَفِيعٌ إِلَى بَيْضِ الْخُدُورِ مُدَرَّبٌ

فهو يداخل بين المركبين : الفعلي : غيرها الشيب ، والاسمي : إنه شفيع ؛ ليؤكد على الرغبة الملحة في تشخيص الشيب بصورة إنسان يمارس سلطة تحويل المرأة وتغييرها ، ودفعها إلى فراقه ثم إنه

١ - العقاد : ابن الرومي: حياته من شعره ص ٢٥٢ . كتاب الهلال ع/ ٢١٤ / ١٩٦٩ م . دار الهلال . مصر .

٢ - شعر زهير ص ٢٧٤ .

٣ - ديوان كعب ص ١٢٩ .

٤ - ديوان الحطيئة ص ٩٦ .

٥ - ديوان أوس ص ٥ .

رغم ذلك فهو شفيعه إلى بيض الخدور ، وهنّ النساء المنعمات لا يخرجن إلى العمل ، ويشخص زهير الحية بالإنسان القلق في قوله (١) :

زَجَرْتُ عَلَيْهِ وَالْحَيَّاتُ مَذْلَى نَبِيلَ الْجَوْزِ أَتْلَعَ تَيَّحَانَ

فقد دفعها الحر إلى الضجر والقلق ، وقد وقع الطرفان موقع المسند إليه والمسند في المركب الاسمي الواقع موقع الحال ، ويقول كعب (٢) :

لَأَيِّ زَمَانٍ يَخْبَأُ الْمَرْءُ نَفْعَهُ غَدًا فَعَدَا وَالْدَّهْرُ غَادٍ وَرَائِحُ

فقوله : والدهر غادٍ ورائح : مركب اسمي جاء فيه الطرف الأول مسنداً إليه ، والطرف الثاني مسند ، وهو يصور الدهر بصورة الرجل الملح في مجيئه ورواحه ، ليحيل كل شيء أتى عليه إلى زوال ، ويقول الحطيئة (٣) :

وَأَشْتُمُ قَوْمًا كَانَ مَجْدُ أَبِيهِمْ عَلَى كُلِّ حَالٍ رَاسِيًا لَمْ يُهْضَمِ

فقد شبه المجد بالبناء ، أو الجبل الراسي ، وحذف المشبه وأتى بما يدل عليه وهو قوله : راسيا الواقع موقع خبر كان ، وهو يشير إلى علو هذا المجد وثباته ، والصورة هنا تهدف إلى تجسيم المجد ، وإخراجه في صورة مرئية •

ومن خلال هذه الصور الاستعارية عند الشعراء الأربعة بدا واضحاً ميلهم إلى توظيف الاستعارة في التعبير عن المجردات ، وإخراجها في صورة مادية ملموسة ، سواء أكانت هذه الصورة الملموسة ماثلة في التجسيم ، أو في التشخيص ، وقد رأينا أن التشخيص كان أقل نسبياً من التجسيم الذي كثر في المركبين الفعلي والاسمي ، و مرد ذلك إلى طبيعة البيئة العربية القديمة حيث الصحراء التي يبدو فيها كل شيء ساكناً جامداً أمام الرؤية العينية للشعراء ، بيد أن هذا السكون كثيراً ما كان يتحول إلى الحركية والحياة التي تقوم بها المخيلة الشعرية عند هؤلاء الشعراء •

١ - شعر زهير ص ٢٨٥ ، مذلى : ضجرة ، نبيل الجوز : جمل جسيم الصدر ، أتلع : طويل العنق ، تَيَّحَانَ : نشيط •

٢ - ديوان كعب ص ١٨٥ •

٣ - ديوان الحطيئة ص ١٢١ •

ثالثاً الكناية :

يعد الأسلوب الكنائي واحداً من الأساليب الفنية التي لجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم، وتوصيلها إلى المتلقي الذي يظل مشدوداً إلى النص؛ لأن أسلوب الكناية يتكئ في إنتاج دلالاته على الخفاء، وليس الظهور أو التصريح، فالمبدع لا يلجأ إلى الدلالة مباشرة، وإنما يلجأ إلى معنى تالٍ ورديف لها، وذلك قول الإمام عبد القاهر في تعريفها بقوله: " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، وإنما يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه " (١) وهو يشير إلى وجود معنى يُراد التعبير عنه، ولفظ تشير دلالاته السطحية إلى معنى آخر، وبين المعنيين علاقة ليست علاقة التشابه كما في التشبيه والاستعارة، وإنما هي علاقة اللزوم (٢) بين الدلالة المطروحة على بنية السطح ونظيرتها المطروحة على بنية العمق؛ ولذلك عرفها السكاكي بقوله: " هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك " (٣) .

وترك التصريح بالمذكور والانتقال منه إلى المتروك لا يعني انتفاء إرادة المذكور ؛ لأن العلاقة بينهما تجعلهما مطروحين أمام المتلقي الذي يستطيع من خلال الرؤية الكلية للنص التوصل إلى أيهما المراد ، وهذا ما يشير إليه تعريف الخطيب القزويني للكناية بأنها " لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذٍ " (٤) وهو ما يعني أن " استهداف اللازم لا يمنع من إرادة المعنى الأصلي معه ، أي أن المعنى الأصلي والمجازي مطروحان في السياق ، وقابلان للقصدية سواء أكانت علاقة اللزوم هنا عرفية أو عقلية " (٥) وقد أشار العلوي صاحب الطراز إلى هذه الثنائية الإنتاجية في بنية الكناية عندما عرفها بأنها " اللفظ الدال على معنيين مختلفين ، حقيقة ومجاز من غير واسطة لا على جهة التصريح " (٦) بالمعنى المراد .

والملاحظ على كل هذه التعريفات أنها وضعت اللفظ قبالة المعنى المراد وغير المراد ، وتحديد المعنى كناتج من نواتج اللفظ سوف يوجه البحث نحو دراسة الكناية عند شعرائه من خلال البنية الدلالية التي ينتجها الأسلوب الكنائي .

١. الكرم :

واحدة من الخصال الحميدة التي افتن الشعراء العرب القدامى في التعبير عنها ، وجعلها محوراً من محاور الفخر والمدح في شعرهم ؛ لما لها من أهمية كبيرة في حياة العربي القديم المنتمي

١ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز . سابق . ص ٥٧ .

٢ - د/ شفيع السيد : التعبير البياني . سابق . ص ١١٤ .

٣ - السكاكي : مفتاح العلوم . سابق ت ص ٤٠٢ .

٤ - الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة . سابق . ص ٢٨٦ .

٥ - د/ محمد عبد المطلب : البلاغة العربية : قراءة أخرى . سابق . ص ١٨٧ .

٦ - العلوي : الطراز . سابق . ١ / ٣٧٣ .

إلى بيئة طبيعية يغلب عليها الجفاف المتمثل في الصحراء بفقرها وجفافها ، إلى جانب طبيعة العربي ذاتها التي تحمله على البذل والعطاء الذي يستدعي مذمة البخل والإقتار ، فقد كان من الخير للعربي أن يلقي حقه حتى لا يتعرض لمذمة البخل ؛ ولأن الكرم قد كان أثراً من آثار هذه البيئة العربية ، فقد كان التعبير عنها متأثراً أيضاً بهذه البيئة ، يقول أوس (١) :

كَثِيرُ رَمَادِ الْقَدْرِ غَيْرُ مُلْعَنِ وَلَا مُؤَيِّسٍ مِنْهَا إِذَا هُوَ أَحْمَدًا

إن كثرة الرماد تستدعي كثرة إشعال النار ، وإضافة الرماد إلى القدر تستدعي كثرة الطبخ وذلك ما يعني أن قوله : كثير رماد القدر كناية عن الكرم الذي تستدعيه بنية العمق، وذلك أبلغ من كثير الكرم؛ لأن دلالة الرماد لا تقف فقط عند حد الإحراق، وإنما تتعداها إلى ما يرتبط بالنيران من الأوس والإحساس بالراحة والترحاب الذي نلمحه في قول الحطيئة عن الدلالة ذاتها (٢) :

فَنِعْمَ الْفَتَى تَعْشُو إِلَى ضَوْءِ نَارِهِ إِذَا الرِّيحُ هَبَّتْ وَالْمَكَانُ جَدِيبٌ

فالكناية في قوله: تعشو إلى ضوء ناره، وهي كناية عن كرم الفتى، وهي من أثر البيئة العربية فقد كان العربي المجبول على الكرم يوقد ناره أثناء الليل ليهتدي بها السائرون ليلاً، فينزلون عليه ضيفاناً، فيؤدي إليهم حق ضيافتهم قريير العين بما يفعل، وربما كانت الدلالة السطحية حقيقية في هذا المقام لولا أن النص قد تضمن ما يؤكد الدلالة الكنائية التي هي الكرم، فهو يقول في نهاية النص: إذا هبت الريح والمكان جديب، والجذب يستدعي الفقر والعوز؛ ومن ثم كانت الدلالة الكنائية هي المرادة من السياق، ومع كلف العربي بإشعال نيرانه بالليل، نجده يكلف كذلك بسعة بيته ليسع المجتدين وطالبي العطاء والكرم، وهو ما نجده في قول زهير (٣) :

رَحْبُ الْفَنَاءِ لَوْ أَنَّ النَّاسَ كُلَّهُمْ حَلُّوا إِلَيْهِ إِلَى أَنْ يَنْقُضِيَ الْأَبَدُ

مَا زَالَ فِي سَيِّبِهِ سَجَلٌ يَعْمُهُمْ مَا دَامَ فِي الْأَرْضِ مِنْ أَوْتَادِهَا وَتَدُ

فرحابة الفناء كناية عن الكرم وكثرة العطاء ، وهي دلالة لا تنفي الدلالة المطروحة على السطح بل توازرها ، فالعطاء يستدعي سعة الفناء ليأتي إليه طالבוهم مهما كثروا ، وامتلاً بهم المكان ، وكل ذلك دال على مدى ما يتمتع به الممدوح من عظيم الكرم الذي نلمحه في قول كعب (٤) :

تَرْنُ الْجِبَالِ رَزَانَةً أَحْلَامُهُمْ وَأَكْفُهُمْ خَلْفَ مِنَ الْأَمْطَارِ

إنه يمدح الأنصار بهذه الصور الكنائية التي تكشف فضلهم وكرمهم ، فأحلامهم من الرجاجة والرزانة تفوق الجبال الرواسي، ويكني عن كرمهم بقوله: وأكفهم خلف من الأمطار، والمطر في البيئة العربية عماد حياتها ، ولذا كانت أكف الأنصار ما يخلفه المطر من خير لأهل المكان .

١ - ديوان أوس ص ٢٠ .

٢ - ديوان الحطيئة ص ١٦٤ .

٣ - شعر زهير ص ٢٢٧ ، سيب : عطاء ، سجل : دلو عظيمة مملوءة بالماء .

٤ - ديوان كعب ص ٣٣ .

٢. الحرب :

ومثلما أثرت البيئة العربية في الكنايات الدالة على الكرم عندهم ، رأيناها تؤثر في تلك الصور الكنائية الدالة على الحرب وما يتعلق بها من السلاح ، أو من الأوصاف المقترنة بها كالقوة والشجاعة والغضب والغیظ ، وهذا الأثر أمر طبيعي ؛ لأن " البيئة الجاهلية هیأت للعرب في ذلك الوقت ظروفًا جعلتهم يتنازعون ويتشاحنون ويتحاربون ، وقد ساعد على ذلك عاملٌ قوَّيٌّ جدًّا هو عدم وجود سلطة مركزية عامة يخضع لها العرب جميعًا " (١) لذلك كثرت الحروب ، وكثر الحديث عنها وعن أدواتها ومختلف عناصرها ، من ذلك قول أوس (٢) :

وَجِئْنَا بِهَا شَهْبَاءَ ذَاتِ أَشْلَةٍ لَهَا عَارِضٌ فِيهِ الْمَنِيَّةُ تَلْمَعُ

فقد كنى بقوله : شهباء عن الكتيبة العظيمة التي كأنما يعلو أسلحتها بياض الحديد ، ومن ثم فهي كناية عن موصوف ، وهنا نلمح قيمة الوصف الدال على الموصوف المحذوف ، ذلك أن كلمة شهباء تستدعي كلمة الشهب بدلالاتها على الإحراق الذي يتواءم ووصف الكتيبة العظيمة بالشهباء لأن أصل الشهاب هو شعلة النار ، وبذلك تكون الدلالة الكنائية المجازية هي المطروحة في السياق ، ليس الدلالة السطحية التي تشير فيها كلمة الشهباء إلى الكتيبة التي يعلوها بياض الحديد وقد أكد النص الدلالة الكنائية في نهايته عندما وصف المنية وهي السيوف باللمعان .

ولا تكون الرماح أداة فعالة في الحروب إلا بقوة من يحملها ، سواء أكانت هذه القوة معنوية كالجرأة والشجاعة ، أو كانت شكلية ماثلة في ضخامة الجسم وطوله ، يقول زهير (٣) :

إِذَا فَزَعُوا طَارُوا إِلَى مُسْتَغِيثِهِمْ طَوَالَ الرَّمَاحِ لَا ضِعَافٌ وَلَا عَزْلُ

فقوله : طوال الرماح كناية عن قوتهم وشدتهم في المعارك ؛ لأن الرمح الطويل لا يكاد يستعمله إلا الكامل الخلق الشديد القوة ؛ ولذلك لابد أن تكون الرماح والدروع وغيرها من الأسلحة محكمة الصنع لتكون أعون على تحقيق النصر ، يقول كعب في مدح المهاجرين (٤) :

شُمُّ الْعِرَانِينَ أَبْطَالَ لِبُوسَهُمْ مِنْ نَسَجِ دَاوُدَ فِي الْهَيْجَا سَرَائِلُ

فهو يمدحهم بالسيادة والشرف ، ويكني عن ذلك بأنهم شم العرانيين ، ويمدحهم بالشجاعة الماثلة في كون لبوسهم من الدروع المحكمة الصنع ، وكنى عن ذلك بأنها من نسج داود ، وهو نبي الله داود عليه السلام نسبت إليه الدروع ؛ لأنه " أول من سردها وحلقها " (٥) وهنا يبدو الأثر القرآني على كعب في قوله : لبوس وهو عند العرب يطلق على السلاح كله درعًا كان أم غيرها قال الله

١ - د/ علي الجندي : شعر الحرب في العصر الجاهلي ١٤/١ . الأنجلو المصرية ١٩٥٨ م .

٢ - ديوان أوس ص ٥٨ ، أشلة : جمع شليل وهو الدرع القصيرة .

٣ - شعر زهير ص ٣٤ .

٤ - ديوان كعب ص ٢١ ، شم : جمع أشم وهو السيد الكريم ذو الأنفة ، والعرانيين : جمع عرنين وهو الأنف .

٥ - الطبري : جامع البيان عن تأويل آي القرآن . سابق ٥٥/١٧ .

تعالى عن النبي داود عليه السلام ﴿وَعَلَّمْنَاهُ صَنْعَةَ لَبُوسٍ لَّكُمْ لِيُحْصِنَكُمْ مِنْ بَأْسِكُمْ فَهَلْ أَنْتُمْ شَاكِرُونَ﴾ [الأنبياء ٨٠] وإذا كان كعب قد نسب صنعة الدروع إلى داود عليه السلام ، فإن الحطيئة ينسبها إلى ابنه نبي الله سليمان عليه السلام ، وفي ذلك يقول الحطيئة (١) :

فِيهِ الرَّمَاخُ وَفِيهِ كُلُّ سَابِغَةٍ جَدَلَاءَ مُبْهِمَةٍ مِنْ صُنْعِ سَلَامٍ

فالسابغة الجدلاء كناية عن الدرع الطويلة المحكمة النسج تُنسب صناعتها إلى نبي الله سليمان عليه السلام ، وفي نسبة صنعة الدروع إلى نبي الله سليمان عليه السلام استدعاء لأبيه داود عليه السلام ، وفيه إشارة إلى مدى قوة هذه الدروع وإحكام جدلها ، كما يستدعي ذلك وصف هذه الدروع بالشرف والقدسية التي يتحقق معها النصر المؤزر .

وصفة الغضب والغيط من الصفات المقترنة بالحرب في البيئة العربية القديمة ، إذ كان العربي عندما تستثار حفيظته يثور ويغضب ، ويتخذ ذلك الغضب والغيط على المستوى الإبداعي بعض الصور الكنائية كالتي نراها في قول أوس (٢) :

فَفَارَتْ لَهُمْ يَوْمًا إِلَى اللَّيْلِ قِدْرُنَا تَصَكُّ حَرَابِي الظُّهُورِ وَتَدَسَّعُ

ففوران القدر كناية عن الغضب والغيط ، وقوة الجيش التي بدت في انتصاره ، وطعن المهزومين في ظهورهم ؛ لأنهم فروا من أمامهم ، ويقول زهير (٣) :

فَقُلْنَا يَا آلَ أَشْجَعٍ لَنْ تَقُوتُوا بَنَهَبِكُمْ وَمِرْجَلُنَا يَقُورُ

فقوله : مرجلنا يفور كناية عن الغضب والثورة على آل أشجع الذي يحاولون نهب ما لدى زهير وممدوحه ، والكناية هنا أبلغ من التصريح لو أنه قال : نحن غضاب ؛ لأن فوران الرجل يستدعي إشعال النار ومن ثمة الإحراق المقترن بالنيران المشتعلة ، وهو مما يتواعم وتهديد هؤلاء القوم بما يترتب على إغضابهم زهيراً وممدوحه . ويقول كعب عن الأنصار (٤) :

وَالنَّاطِرِينَ بِأَعْيُنٍ مُحْمَرَّةٍ كَالْجَمْرِ غَيْرِ كَلِيلَةِ الْإِبْصَارِ

فقوله : بأعينٍ محمرة كناية عن الغضب حتى كأن الشرر يتطاير منها ليقع جمرًا على الأعداء ، وما يؤكد هذه الدلالة الكنائية نفيه في نهاية البيت أن يكون احمرار العين مرضًا يترتب عليه ضعف الإبصار ، ومن الصفات المقابلة للقوة والغضب الضعف الذي نجده في قول الحطيئة (٥) :

مَا كَانَ ذَنْبِي أَنْ فَلَّتُ مَعَاوِلَكُمْ مِنْ آلِ لَأِي صَفَاةً أَصْلُهَا رَاسِي

فقوله : فلتت معاولكم كناية عن ضعف المعاول وهشاشتها ؛ لعدم قدرتها على إصابة آل لأي .

١ - ديوان الحطيئة ص ١٢٨ .

٢ - ديوان أوس ص ٥٩ ، تدسع : تدفع وتضرب .

٣ - شعر زهير ص ٢٤٦ .

٤ - ديوان كعب ص ٣٤ .

٥ - ديوان الحطيئة ص ٥٢ .

٣. المكارم والمثالب :

الفخر أحد فنون الشعر العربي، وهو " تمدح المرء بكرم الخلال، وطيب السمائل، ومباهاته بنفسه أو قبيلته، وهو من أخص صفات العرب، ومن أوسع الأبواب في شعرهم " (١) ومن بين ما كان الشعراء يتمدحون به نقاء العرض من الدنس والعيوب ، قال أوس (٢) :

يُجَرِّدُ فِي السَّرْبَالِ أَبْيَضَ صَارِمًا مُبِينًا لِعَيْنِ النَّظَرِ الْمُتَوَسِّمِ

فكلمة أبيض كناية عن نقاء العرض من الدنس والعيوب ، ومن ثمة الشرف وحسن السيرة التي ينتقي معها اقتتراف صاحبها للفواحش ، يقول أوس في ذلك (٣) :

وَلَسْتُ بِأَطْلَسِ الثَّوْبَيْنِ يُصْبِي حَلِيلَتَهُ إِذَا هَجَعَ النَّيَامُ

فنفى طلسة الثوب كناية عن عدم اقتترافه الفواحش؛ لأن الطلسة مما يعين على التخفي بالليل، ومن ثمة يسهل عليه مقارفة الفاحشة، ولذلك كان نفيا عن الثوب مستدعياً وصفه باللون الأبيض؛ لأنه يمكن أن ينم عليه لو أنه همَّ بارتكاب الفاحشة عندما يهجع النيام . وقال زهير (٤) :

وَأَبْيَضَ فَيَاضٍ يَدَاهُ غَمَامَةٌ عَلَى مُعْتَفِيهِ مَا تُغِبُّ فَوَاضِلُهُ

فكلمة أبيض في صدر البيت كناية عن نقائه من العيوب ، وقال الحطيئة (٥) :

لَا يَفْشُلُونَ وَلَا تَبِي تٌ عَلَى أَنْوْفِهِمُ الْخَوَاطِمُ

فقوله : ولا تبيت على أنوفهم الخواطم كناية عن عدم اللؤم والعار، والخواطم كل ما يوضع على الأنف فيخطمه، وقد استخدم الأنف هنا لأنها مناط العزة والكبرياء، ومن المثالب التي صوروها كنائياً عدم الوفاء بالعهود ، أو عدم الحفاظ عليها وهي ما تستدعي مثلبة الغدر ، قال أوس (٦) :

فَإِنِّي رَأَيْتُ النَّاسَ إِلَّا أَقْلَهُمْ خِفَافَ الْعُهُودِ يُكْثِرُونَ التَّنْقَلًا

فقوله : خفاف العهود كناية عن عدم الحفاظ عليها ، فضلاً عن عدم الوفاء بها ، وجاء قوله : يكثرئون التنقلا لتأكيد هذه الدلالة الكنائية ، فالرجل الذي لا يحفظ العهود ولا يفي بها يسهل عليه التحول والتغير من حال إلى أخرى .

والى جانب ما سبق من الكنايات التي دارت في فلك الكرم ، والحرب وتداعياتها ، والمكارم والمثالب نجد عدداً من الكنايات التي عبرت عن دلالات أخرى منها التعبير عن الندم بعض الأصابع كالذي نجده في قول أوس (٧) :

فَعَضَّ بِإِبْهَامِ الْيَمِينِ نَدَامَةً وَلَهَفَ سِرًّا أَمَّهُ وَهُوَ لَاهِفٌ

١ - د/ محمد عبد المنعم خفاجي : الشعر الجاهلي ص ٢٢٧ . ط ٢/ ١٩٧٣ م . دار الكتاب اللبناني . بيروت .

٢ - ديوان أوس ص ١١٨ .

٣ - السابق ص ١١٥ .

٤ - شعر زهير ص ٥٥ .

٥ - ديوان الحطيئة ص ٢٦٤ .

٦ - ديوان أوس ص ٩١ .

٧ - ديوان أوس ص ٧٢ .

فقوله: عض بإبهام اليمين كناية عن الندم، وقد أكد الشاعر هذه الدلالة بكلمة ندامة، ومن ثمة يكون الفعل نفسه: عض الإبهام دالا على هذا المعنى الذي يفيد مع الندم التحير والقلق الذي يجعله لا يدري ما يفعل، فيلجأ إلى عض إبهام يده، وهو ما نجده عند كعب في قوله (١) :

يَعُضُّ بِإِبْهَامِ الْيَمِينِ تَنَدُّمًا وَلَهْفَ سِرًّا أُمَّهُ وَهُوَ نَادِمٌ

ونجد الكناية هنا أشد وقعاً في التعبير عن الندم من خلال مظهرين لغويين أولهما: أنه جعل النادم يعض إبهامي يديه جميعاً، وليس اليمين كما عند أوس، وثانيهما التكرار الدلالي اللفظي الذي نجده في دلالة الكناية على الندم، وتكرار مادة ندم في نهاية الصدر ونهاية العجز .

ويكشف الحطيئة عن سبب سوء علاقته بالزريقان بن بدر ، والدواعي التي دفعته لأن يحمل عليه هذه الحملة الهجائية الشديدة ، فيقول (٢) :

تَوَلَّيْتُ لَا آسَى عَلَى نَائِلِ امْرِئٍ طَوَى كَشْحَهُ عَنِّي وَقَلَّتْ أَوَاصِرُهُ

فمن هذه الأسباب التي دفعته إلى عدم انتظار عطاء الزريقان وعدم الأسى عليه أن الزريقان طوى كشحه، وتلك كناية عن إعراضه عنه وتركه دون عطاء، وترتب على هذا الإعراض أنه لم يترك للحطيئة أية أصرة تربطه به أو تجعله يبقى عليه . ويقول زهير عن القبر (٣) :

أَرَانِي إِذَا مَا بَتُّ بَتًّا عَلَى هَوَى وَأَنْتِي إِذَا أَصْبَحْتُ أَصْبَحْتُ غَادِيَا
إِلَى حُفْرَةٍ أَهْدَى إِلَيْهَا مُقِيمَةً يَحُثُّ إِلَيْهَا سَائِقٌ مِنْ وَرَائِيَا

فقد كَتَى عن القبر بأنه حفرة ، والحفر يستدعي الخفاء بين طيات الثرى وتلك دلالة الموت التي عبر عنها كعب بصورة أخرى يقول فيها (٤) :

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَنْفَعَكَ حَيًّا فَانْفَعُهُ قَلِيلٌ إِذَا رُصَّتْ عَلَيْهِ الصَّفَائِحُ

فقوله : رُصَّتْ عليه الصفائح كناية عن القبر الذي يستدعي الموت والدفن ، وهذه الدلالة الكنائية هي ما يؤكد السياق لأن انعدام نفع المرء في حياته يؤكد عدم نفعه بعد موته .

وفي ضوء ما سبق يمكن أن يُدرك أثر الصورة الكنائية في التعبير عن الدلالة المطروحة تلك الدلالة الملفعة بشيء من الإخفاء الذي يكون أبلغ من التصريح، وأكد في تثبيت الدلالة الرابطة بين المتلقي والنص والمبدع برباط تواصل يؤول إلى ثراء المعنى وقوة النص وحيويته التي تجعله قادراً على استيعاب الدلالة الشكلية ، والدلالة العميقة المرادة من المبدع .

١ - ديوان كعب ص ١٠٤ .

٢ - ديوان الحطيئة ص ٢٥ .

٣ - شعر زهير ص ١٦٨ - ١٦٩ .

٤ - ديوان كعب ص ١٨٥ .

المبحث الثاني : الصورة الكلية :

مدخل :

وقفت دراسة الصورة الشعرية في المبحث السابق عند أنماطها الجزئية، إذ اتكأت في بنيتها على العناصر اللغوية الظاهرة وهي أدوات التشبيه ظاهرة كانت أو خفية كما في التشبيه البليغ والاستعارة، كما اتكأت على ملاحظة العلاقة بين الدلالات التي تنتجها الصورة، وقد رأيناها علاقة التلازم في الصورة الكنائية، وهذه النظرة الجزئية لها أهميتها البحثية؛ لأنها تكشف عن أساليب الشعراء في بناء صورهم، كما أن لها أهمية كبيرة كذلك عند دراسة الصورة الكلية لأن الصور الجزئية لا تختفي من الصور الكلية، وإنما تكون مفرداتها وجزئياتها التي تتضام مع بعضها لترسم الصورة الكلية التي تكون " أشبه بلوحة كبيرة تضم داخلها صوراً صغيرة لا تستقل بنفسها، ولكنها تكون جزئيات هذه اللوحة الكبرى " (١) .

وإذا كانت الصورة الجزئية قد عمدت إلى تفكيك البنية الكلية للنص إلى جزئيات صغيرة استدعت أن تكون النظرة إليها جزئية لا تكاد تجاوز البيت أو البيتين من النص، فإن الصورة الكلية تعتمد إلى دراسة النص في بنيته الكبرى التي تتجسد من النظرة الكلية التي لا تحاول تفكيك النص، وإنما تحاول تجميع أجزائه، والبحث عن عناصر الترابط فيما بينها؛ لأن الصورة الكلية " لوحات متكاملة تؤدي فيها هذه الصور التشبيهية الجزئية وظيفة بنائية بعينها، إذ تتحول إلى لبنات في هذا البناء التصويري المتكامل، أو هذه اللوحة الممتدة على مساحة زمنية ومكانية واسعة، وهي لوحات يبينها الشعراء عادة من خلال قص الأحداث وحكاية المواقف، وهو ما يُعرف اصطلاحاً بصورة الحدث أو صورة الموقف " (٢) الواحد الذي يقوم الشاعر برصده مستغرقاً مجموعة من الأبيات يسودها إحساس واحد تجسده الألفاظ والعبارات لينتج من ذلك كله ما يُعرف بالوحدة العضوية التي تظهر بوضوح في الأسلوب القصصي (٣) .

ولم يكن الأسلوب القصصي بالأمر الجديد على الأدبيات العربية القديمة، إذ قد لجأ إليه المبدعون؛ بغية تصوير تجاربهم التي مروا بها وعاشوها؛ لأنهم وجدوها أقدر من غيرها على التعبير عن هذه التجارب، ومن يتتبع الأدب العربي القديم شعراً ونثراً يتأكد لديه " أن وجود القصة العربية القديمة واقع لا مرأى فيه " (٤) وقد ذكر الأستاذ علي النجدي ناصف أن القصص الشعرية في الجاهلية والإسلام تعرض " صوراً شتى من حياة أهل الجاهلية وألواناً متعددة من المشاعر والانفعالات البشرية يعرضها طائفة من الشعراء نبتت في بيئات مختلفة، ونشأت في ظروف وعلى أحوال متفاوتة ولكل أسلوب متميز في التعبير والتصوير، يختلف باختلاف مواهبه الذهنية، وخصائص شخصيته الفنية

١ - د/ صلاح عبد الحافظ : الصنعة الفنية في شعر المتنبي ص ١٧٤ . ط ١/ ١٩٨٧ م . دار المعارف . القاهرة .

٢ - د/ إبراهيم عبد الرحمن محمد : الشعر الجاهلي : قضايا موضوعية وفنية . سابق . ص ٢٧٧ - ٢٧٨ .

٣ - د/ محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . سابق . ص ٢٤٩ .

٤ - د/ محمود ذهني : القصة في الأدب العربي القديم ص ٥٧ . ط ١/ ١٩٧٣ م . الأنجلو المصرية .

التي تشاركت في صنعها بيئته وظروف حياته من حوله" (١) مما يعني أن اللجوء إلى الصورة القصصية بما تحويه من عناصر درامية وصراع ملحمي، إنما كانت واحدة من الأنماط التصويرية التي لجأ إليها القدامى، ولعلنا نرجح هذا اللجوء من خلال طبيعة البيئة العربية التي كانت تزخر بألوان من الصراع بين الإنسان والإنسان، أو بينه وبين الحيوان الذي اتخذ في كثير من الصور معادلاً موضوعياً له، وقد يكون هذا الصراع بين الإنسان وبين بعض مظاهر الطبيعة القاسية، وكذلك الصراع بين الحيوان والحيوان، وقد كان يرى ذلك كله ويتأثر به؛ ولذلك أبى الشاعر القديم إلا أن يعرضه في أسلوب قصصي يُعد نموذجاً تعبيرياً صادقاً يلتحم بهذا الصراع، أو يكشف عن طبائعه" (٢) وذلك على النحو الذي يبرز في صور الحيوان التي عمد الشعراء إلى تصويرها بهذا الأسلوب .

والى جانب الصورة القصصية التي تتخذ من البنية الدرامية وسيلة فنية يعرض فيها الشاعر الموقف أو الحدث الذي يعيشه نجد الصورة الوصفية التي يعتمد فيها على الوصف المباشر للمنظر أو الموضوع الذي تقع عليه عينه، فالوصف كما قال قدامة هو " ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاهها، حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحس بنعته" (٣) .

وهذا الوصف يُعد أوسع أبواب الشعر العربي ، فقد قال ابن رشيق : إن " الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف " (٤) الذي يُعد أثراً من آثار البيئة العربية على إنسانها الذي يجد كل شيء أمامه واضحاً ؛ ولأنه " نزعة فطرية ملازمة لطبيعة الذات الإنسانية بها يكتشف الإنسان العالم " (٥) المحيط به ، فقد رأينا احتفال الشعر العربي بهذه الصور الوصفية التي عمد إليها الشعراء القدامى ، فأخرجوا لوحات فنية مزجوا فيها بين فن الشعر وفن الرسم ، بحيث بدت اللوحة الوصفية الشعرية وكأنها لوحة فنية تموج بعناصر الحركة واللون والصوت .

والى جانب ذلك وجدنا التداخل بين الصورتين: الوصفية و القصصية، فقد لجأ الشعراء للوصف" في أعمالهم القصصية، وأسسوا عليه نمو الأحداث فيها وتطور المواقف، وبنوا عليه الحركة القصصية الدرامية" (٦) وذلك ما سيكشف عنه تحليل نماذج الصورة القصصية .

١ - علي النجدي ناصف : القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري ص ١٠ - ١١ . نهضة مصر .

٢ - د/ مَيّ يوسف خليف : العناصر القصصية في الشعر الجاهلي ص ١٥ . دار الثقافة . القاهرة ١٩٨٨ م .

٣ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر . سابق . ص ١١٨ .

٤ - ابن رشيق : العمد . سابق . ٢/ ٢٩٤ .

٥ - د/ ساسين عساف : الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ص ٢٣ - ط ١/ ١٩٨٢ - المؤسسة الجامعية

٦ - د/ علي أحمد الخطيب : فن الوصف في الشعر الجاهلي . سابق . ص ١٣ .

أولاً : الصورة القصصية :

مثل الحيوان العربي محور هذه الصورة عند الشعراء الأربعة، فقد بدت أنواع الحيوان التي أداروا عليها صورههم القصصية في صورة مأزومة تتعدد أسباب أزمتها وتتنوع مظاهرها، وبعضها يكشف عن الأصداء النفسية للشاعر الذي يقوم برصد الصورة، وبعضها يقنع بالحديث عن الحيوان مصوراً الأزمة أو الموقف الذي يمر به من خلال الأسلوب القصصي، وكانت الناقة والثور الوحشي، وحمار الوحش أهم العناصر الحيوانية الممثلة لهذا النمط التصويري .

١- بين الذات المأزومة والذات الشاعرة :

الحديث عن الناقة ومكانتها في الشعر العربي القديم ، وفي حياة العرب عامة والشعراء خاصة أمر لا يختلف عليه باحث لا في القديم ولا في الحديث ، وقد تنوعت الصورة الشعرية التي رسمها الشعراء للناقة في شعرهم ، واتخذت بعض السمات ، منها تصوير أوس بن حجر لناقته في صورة مأزومة قد تعددت فيها أسباب الأزمة ، برغم أن الأساس الذي بنى عليه الصورة هو وصفها بالقوة والصلابة والسرعة التي بها يستطيع أن ينجز حاجاته (١) :

وَقَدْ تَلَافِي بِي الْحَاجَاتِ نَاجِيَةً وَجَنَاءُ لَاحِقَةِ الرَّجْلَيْنِ عَيْسُورُ
تُسَاقِطُ الْمَشْيُ أَفْنَانًا إِذَا غَضِبْتَ إِذَا أَلَحَّتْ عَلَى رُكْبَانِهَا الْكُورُ
حَرَفَ أَخُوها أَبُوها مِنْ مُهَجَّنَةٍ وَعَمَّها خَالُها وَجَنَاءُ مِثْشِيرُ
وَقَدْ ثَوَّتْ نِصْفَ حَوْلٍ أَشْهَرًا جُدْدًا يَسْنِي عَلَى رَحْلِها بِالْحِيرَةِ الْمُورُ

فقد عرض أوس في هذه اللوحة صورة وصفية لناقته تناولت الخارج والداخل معاً ، فهي سريعة أصابتها السرعة بالضمور رغم غلظ وجنتيها وضخامتها ، وهي إذا غضبت ، فإنها تأتي من المشي ضرورياً مختلفة ، ولها نسب مختلط ، إذ تنتمي لأُم ضربها أبوها فجاءت بولدين هما أخوها لأبيها ، ثم ضرب أحدهما أمه فجاءت بناقة أوس هذه الحرف التي تشبه حرف الجبل من ضخامتها فأبوها أخوها لأُمها ، وأخوه الآخر عمها لأبيها ، وخالها في الآن عينه لأُمها ، ويبدو أن الإصرار على هذه العلاقة النسبية المختلطة إنما لذكر أصالتها ، وقد أقامت في مبركها ستة أشهر كاملة لم تبرحه ، حتى إن التراب الدقيق قد غطى رحلها .

ويتخذ أوس من هذه الصورة الوصفية تمهيداً لسرد قصتها التي بدت فيها مأزومة ، وكأن كل شيء حولها يزيد من أزمتها التي بدأت مع مقامها تلك الأشهر الستة التامة :

وَقَارَفَتْ وَهِيَ لَمْ تَجْرِبْ وَبَاعَ لَهَا مِنْ الْفَصَافِصِ بِالنَّمِيِّ سِفْسِيرُ
أَبْقَى التَّهْجُرُ مِنْهَا بَعْدَ كِدْنَتِهَا مِنْ الْمَخَالَةِ مَا يَشْغَى بِهِ الْكُورُ
تَلْقَى الْجِرَانَ وَتَقْلُولِي إِذَا بَرَكْتَ كَمَا تَيْسَّرَ لِلنَّفَرِ الْمَهَا النُّورُ

١ - ديوان أوس ص ٤٠ - ٤١ ، وجناء : شديدة ، لاحقة الرجلين : ضامرة ، عيسور : شديدة لم تروض ، أفنان : أنواع ، مِثْشِير : بطرة ، ثوت : أقامت ، جدد : تامة ، المور : التراب .

كَأَنَّ هِرًّا جَنِيًّا تَحْتَ غُرْضَتِهَا وَصَطَكُ دِيكٍ بِرَجْلَيْهَا وَخَنْزِيرٌ (١)

وإذا كانت إرهابات أزمته قد بدت مع سرعتها هذه وما تركته عليها من الهزال والضمور ، فإن نوع الطعام المقدم لها قد أعان على تجسيد هذه الأزمة ، فقد قدم لها الخادم نوعاً رديئاً من طعام الرطبة الربي الذي لم تألفه ، ومع سوء الطعام في هذا المكان ، فقد كاد الجرب يصيبها لشهرة المكان به ، ولو مكثت أكثر من ذلك لأصابها الجرب ، فلجأت إلى الهرب منه بما هو أعون على تأكيد أزمته ، إذ لجأت ، أو ألجأها الخادم إلى السير في الهجرة ، ولم يكن هذا السير بأحسن حالاً من مكثها وإصابتها بالجرب ؛ لأن السير في الهجرة أصابها بالهزال ، وأنحل ظهرها حتى إن الرجل لم يستقر عليه بل ألقته من على ظهرها ؛ لأنه باحتكاكه بفقار ظهرها البارزة من الهزال يضنيها ويؤذيها ، وهذه صورة أخرى من صور أزمته .

وتم أمر آخر تعاون على إبراز هذه الأزمة وهو وجود بعض الحيوانات التي لم تتركها وشأنها ، فهذا الهر الجنيب يغرس مخالبه تحت حزام رحلها فيزيدها نفوراً (٢) وعلة ذلك أن الشعراء " كانوا لا يتخذونه في البوادي إلا قليلاً ، فكانت إبلهم لا تعرفه ، وذلك أشد لنفارها وجزعها " (٣) وقد أبان الجاحظ ذلك أيضاً بقوله : " وإذا وصفوا الناقة بأنها رواع شديدة التفزع لفرط نشاطها ومرحها وصفوها بأن هراً قد نيب في دقها ، وأكثر ما يذكرون في ذلك الهر ؛ لأنه يجمع العض بالناب والخمش بالمخالب (٤) وإلى جانب الهر نجد الديك والخنزير يحتكان بجلدها المجروح مما يزيد من فزعها ويجسد أزمته التي ينميها الشاعر ويصل بها إلى ذروتها عندما يدخل الثور في صورة الناقة :

كَأَنَّهَا ذُو وَشُومٍ بَيْنَ مَافِقَةٍ	وَالْفُطْفُطَانَةِ وَالْبُرْعُومِ مَذْعُورُ
أَحْسَ رَكْزٍ قَتِيسٍ مِنْ بَنِي أَسَدٍ	فَأَنْصَاعَ مُنْثَوِيَا وَالْخَطُومِ مَقْصُورُ
يَسْعَى بَغْضَفٍ كَأَمْثَالِ الْحَصَى زَمْعًا	كَأَنَّ أَخْنَاكَهَا السُّفْلَى مَاشِيرُ
حَتَّى أَشَبَّ لَهُنَّ الثَّوْرُ مِنْ كَثَبٍ	فَارْسَلُوهُنَّ لَمْ يَذْرُوا بِمَا ثِيرُوا
وَلَّى مُجِدًّا وَأَزْمَعَنَ اللَّحَاقَ بِهِ	كَأَنَّهُنَّ جَنَبِيهِ الزَّنَابِيرُ
حَتَّى إِذَا قُلْتُ نَالَتْهُ أَوَائِلُهَا	وَلَوْ يَشَاءُ لَنَجَّتْهُ الْمَثَابِيرُ
كَرَّ عَلَيْهَا وَلَمْ يَفْشَلْ يَهَارِشُهَا	كَأَنَّهُ بِتَوَالِيهِنَّ مَسْرُورُ
فَشَكَّهَا بِذَلِيقٍ حَدُّهُ سَلِيبُ	كَأَنَّهُ حِينَ يَغْلُوهُنَّ مَوْثُورُ
ثُمَّ اسْتَمَرَ يُبَارِي ظِلَّهُ جَذَلًا	كَأَنَّهُ مَرْزَبَانٌ فَازَ مَحْبُورُ (٥)

١ - ديوان أوس ص ٤١-٤٢ ، سفسير : الخادم ، التفجع : السير في الهجرة كدنتها : شحمها ، المحالة : الظهر ، الكور : الرجل ، يشعى : يرتفع ، الجران : مقدمة العنق ، ، النفير : النفار والهرب ، غرضتها : حزام الرجل .

٢ - د/ وهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد ص ٢٠٠-٢٠١ سلسلة عالم المعرفة ع/٢٠٧ مارس ١٩٩٦م المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت .

٣ - د/ نوري حمودي القيسي : الطبيعة في الشعر الجاهلي ص ٣٤٨-٣٤٩ ط٢ // ١٩٨٤م عالم الكتب .

٤ - الجاحظ : الحيوان . سابق ٢٧٣/٥ ، الرواع هو شدة الفزع ، نيب : عض بنابه ، دقها : جنبها .

٥ - ديوان أوس ص ٤٢-٤٣ ، ركز : صوت خافت ، منثويا : موليا ، غضف : كلاب ، الزمع : السير ببطء ماشير : مناشير ، أشب : أنيح ، المثابير : المثابة ، يهارشها : يناوشها ، الذليق : الحاد .

ولم يكن دخول الثور في هذه الصورة القصصية إلا تجسيداً لحدة الأزمة التي تنتقل فيها حدة الصراع من الناقة والهر والديك والخنزير، إلى الصراع بين الحياة والموت يمثلهما الثور وكلاب الصيد، لقد جاء أوس بالثور مشبهًا به للناقة من خلال كَأَنَّ الدالة على قوة التشابه بينهما، ثم تناسى المشبه تمامًا وأخذ يعرض قصة الثور وصراعه مع الكلاب في شيء من الرمزية الموضوعية التي يعتمد فيها إلى "إطالة الكلام عن المشبه به، وكأنه نسي أنه إنما كان وسيلة لتوضيح المشبه/ الناقة بموازنته به" (١) في السرعة والصلابة، بيد أنه أراد أن يعرض لهذه الموازنة في إطار قصصي يتكئ على قضية الصراع بين الحياة والموت، وهي من الصور المكرورة في الشعر العربي إذ نرى فيها أن "الثور ينشد النجاة والكلاب تنشد الثور" (٢) الذي يتغلب عليها بقرنين حادين كأنه إنسان موتور، ومن ثم يتحقق له النصر ويفوز بالنجاة، ويفرح بها فرحة الفارس الشجاع المرزبان قد انتصر في معركة حامية الوطيس .

على أن دخول الثور في هذه اللوحة والتفصيل الوصفي لصورته من خلال ازدحام الصورة بالتشبيهات وانتصاره في هذه المعركة يثير أمرين مترابطين أولهما : أن هذه الصورة تؤكد على خاصيتين فنييتين اتسم بهما شعر أوس أولاهما " ولعه بتفصيل صوره والعناية بكل فيها ، ثم وقوفه بجانب الحيوان والانتصار له " (٣) وثانيتهما : أن انتصار الثور على الكلاب الممثلة للشر أو الموت يستدعي التوظيف الرمزي الأسطوري للثور الذي كان معبودًا مقدسًا عند السومريين والآشوريين والساميين والكنعانيين والفينيقيين والهنود والمصريين والعرب (٤) وبناءً على هذا المعتقد الديني القديم كان لابد من انتصار الثور الممثل للإله وما يستدعيه من القوة والخلود ، وقد نتج عن ذلك أن قصة هذا الثور قد كشفت " عن أبعادٍ جديدة تتصل بقصة الإنسان الخالدة في دورة الحياة والموت ، واختلاف الفصول وقداسية الحيوان " (٥) ، ولذلك كانت هذه النظرة الميثيودينية للثور الوحشي الإله القمر في صراعه مع الكلاب التي لها هي الأخرى مثل سماوي في مجموعة من النجوم التي تُعرف بمجموعتي الكلب الأكبر والكلب الأصغر (٦) وما ارتبط بهذا الصراع من " فكرة ثنائية الحياة / الموت الموت هي جوهر تواجد صورة ثور الوحش في القصيدة الجاهلية " (٧) وإذا كانت الناقة والثور من الأمور الواقعية ، فإنهما هنا يتحولان إلى كونهما رمزًا يحمل في طياته عددًا من الدلالات المرتبطة بذاتية الشاعر فالناقة رمز له، وكذلك يغدو الثور رمزًا للشاعر المأزوم لأنه يتجاوز كونه واقعًا ملموسًا ليصل إلى مستوى التجريد الذي " لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها ؛ لأنه

١ - د/ درويش الجندي : الرمزية في الأدب العربي ص ١٦٧ . دار نهضة مصر . رقم الإيداع ٤٩٦٧ .

٢ - د/ وهب رومية : الرحلة في القصيدة الجاهلية ص ١٠٣ - ط ١٩٨٢/٣م - مؤسسة الرسالة - بيروت .

٣ - د/ سيد حنفي حسنين : الشعر الجاهلي : مراحل واتجاهاته دراسة نصية . سابق . ص ١٢١ .

٤ - د/ مصطفى الشورى : الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري . السابق . ص ١١٩ - ١٢١ .

٥ - عبد الفتاح محمد أحمد : المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ص ٩١ - ط ١٩٨٧/١م دار المناهل بيروت .

٦ - د/ نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي . سابق ت ص ١٣٤ - ١٣٩ .

٧ - د/ محمد بلوحي : آليات الخطاب النقدي العربي الحديث ص ١٥٦ اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٤ م .

يبدأ من الواقع ، ولكنه لا يرسم الواقع ، بل يرده إلى الذات " (١) ، وعند ذاك يتم التشكيل الدلالي الجديد من خلال رمزية مادة التشكيل وهي الناقاة و الثور اللذان يصيران في التحليل الأخير معادلاً موضوعياً للشاعر المأزوم بقضية ارتحال المرأة وما تركه ارتحالها على الربع من صورة العفاء والموات ، وعليه من الهموم والحسرات التي أنتجها فراقها :

قَدْ قُلْتُ لِلرَّكْبِ لَوْلَا أَنَّهُمْ عَجَلُوا عَوْجُوا عَلَيَّ فَحَيُّوا الرَّبْعَ أَوْ سِيرُوا

ويستوقفنا فعل الأمر الأول . عوجوا . مع الجار والمجرور العائد على الذات الشاعرة ، لنذكر الرغبة الملحة في صدره على لقيا الركب المفارق ، وكأنما يريد أن يستمد من أصحابه بعض العون على تحمل آثار الفراق ، تلك الآثار التي ربما لا يتحملها المكان / الربع ، ولذلك أتى بفعل الأمر الثاني . حيوا . بدلالته اللغوية على الحياة ، ليؤكد أن التحية وإن كانت مما اعتاده الشعراء العرب في مثل هذه المواقف ، إلا أنها تدل على ما يترتب عليها من الحياة لهذا الربع المشرف على الهلاك بسبب مشهد الرحيل هذا . وكون الناقاة والثور المعادل الموضوعي للشاعر المأزوم ، فتلك طبيعة الإبداع الشعري الذي يتم فيه التعبير عن العاطفة والانفعال من خلال التعبيرات الرمزية التي تشير إلى الدلالة لا أن تبوح بها " فالشعر فن تكثيف الانفعال يحشد ما يثيره ، ويدرك الشاعر الروابط المشتركة ، فيقوى شعره ويرهف انفعاله " (٢) .

٢. الذات والآخر في ثنائية الحياة/ الموت :

وإذا كان الثور قد مثل في الصورة الأوسية السابقة معادلاً موضوعياً للناقاة ، وكان كلاهما معادلاً موضوعياً للشاعر ذاته ، فإننا نجد البقرة تؤدي الدور ذاته الذي قام به الثور عند أوس ، حيث جاءت البقرة معادلاً موضوعياً للناقاة عند زهير ، وقد جاء بها في صورة رمزية تشف عن مشاعر إنسانية كبيرة نجح الشاعر في توظيفها درامياً من خلال هذه الصورة القصصية المفعمة بشيء من الملحمة الدرامية التي يهدف الشاعر من ورائها إلى تجسيد سرعة ناقتها، جاعلاً البقرة مشبهاً به لهذه الناقاة التي لا نجد لها ذكراً منذ اللحظة الأولى التي شرع فيها في استخدام الصورة التشبيهية المتكئة على أداة التشبيه الكاف، وكأنه قد تناسى المشبه مثلما فعل أوس من قبل، ويمكن قسم صورة البقرة عند زهير إلى ثلاث لوحات ، يقول في اللوحة الأولى :

كَخَنَسَاءِ سَفْعَاءِ الْمَلَاطِمِ حُرَّةٍ مُسَافِرَةٍ مَزُودَةٍ أَمْ فَرْقَدٍ
عَدَتْ بِسِلَاحٍ مِثْلَهُ يُتَّقَى بِهِ وَيُؤْمِنُ جَاشَ الْخَائِفِ الْمُتَوَحِّدِ
وَسَامِعَتَيْنِ تَعْرِفُ الْعِتْقَ فِيهِمَا إِلَى جَذْرِ مَذْلُوكِ الْكُغُوبِ مُحَدَّدِ
وَنَاطِرَتَيْنِ تَطْحَرَانِ قَذَاهُمَا كَأَنَّهُمَا مَكْحُولَتَانِ بِإِثْمِدِ (٣)

١ - د/ محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . سابق . ص ١٣٦ .

٢ - د/ الطاهر أحمد مكي : الشعر العربي المعاصر روائعه ومداخل لقراءته . سابق . ص ٨٧ .

٣ - شعر زهير ص ١٨١ - ١٨٢ ، خنساء : بقرة قصيرة الأنف ، سفعاء : سوداء في حمرة ، الملاطم : خديها ، مزودة : مذورة ، فرق د : ولد البقرة ، جذر : أصل ، تطحران : ترميان .

ويبدو تناسي المشبه في توجيه الطاقات الدلالية لهذه الأبيات نحو الوصف الشكلي للمشبه به حيث يظهره في صورة تؤكد التلازم بين هذه الأوصاف والحدث القصصي الذي سيشعر في سرده ، فهي بقرة قصيرة الأنف ، سوداء الخدين مذعورة كريمة الأصل أم لولد ، ولها قرنان حادان تتقي بهما الأعداء ، ويحققان لها الأمن والطمأنينة ، ولها أذنان مرهفتا السمع كريمتان بجانب كعوب القرن المدلوكة الملس وعيناها حديتان تطردان القذى عنهما •

ونلاحظ أن هذه اللوحة الوصفية الشكلية للناقة قد ركزت على الأدوات التي سوف تستعين بها في مواجهة الأزمة المزوجة التي ألمت بها ، وهذه الأدوات هي القرن الحاد ، والسمع الذي يمنحها القدرة على استماع خطو العدو من بعيد ، فتهيئ نفسها للدفاع أو الفرار ، والرؤية التي تمنحها سعة التصرف إذا ما أدركت العدو ، ومع هذه الأدوات نجد اللون يتداخل في هذه اللوحة الوصفية الممهدة لقص الحدث فيما بعد ، فالبقرة ذات خدين أسودين ، وعيناها سوداوان كأنما اكتحلت بحجر الإثمد الأسود ، وهذا اللون يستخدم عادة في المواقف الدالة على الحزن والموت والشر والشؤم والرحيل (١) وهي الدلالات التي نجدها في اللوحة الثانية حيث بداية الحدث (٢) :

طَبَاهَا ضَحَاءٌ أَوْ خَلَاءٌ فَخَالَفَتْ إِلَيْهِ السَّبَاعُ فِي كَنَاسٍ وَمَرْقَدٍ
أَضَاعَتْ فَلَمْ تُغْفَرْ لَهَا خَلَوَاتُهَا فَلَاقَتْ بَيَانًا عِنْدَ آخِرِ مَغْهَدٍ
دَمًا عِنْدَ شَلْوٍ تَحْجُلُ الطَّيْرُ حَوْلَهُ وَيَضَعُ لَحَامٍ فِي إِهَابٍ مُقَدَّدٍ

فقد أغراها خلو المكان / المرعى ممن يزاحمها فيه بترك ولدها والخروج إلى المرعى في هذا الوقت حتى تعود إلى ولدها بما يسد جوعته وإياها ، ولم تدر ما الذي خبأه القدر ، ولم تخمن ما الذي يمكن أن يعرض لولدها إذا هي تركته وخرجت إلى المرعى في هذا الوقت ، إنها ما أن تركت ولدها ، حتى أنته السباع في مستتره الذي يستتر فيه وموقده الذي ينام فيه ، وهنا يتوقف سرد حدث السباع وما فعلته بولد البقرة ، ليعود الشاعر إلى البقرة مرة أخرى في صورة من صور القطع والاستئناف أو التنقل بين المشاهد جيئة وذهاباً مع ترك ما بين المشاهد من أحداث بغية تسريع الحدث إذ لم يقف الشاعر أمام الكيفية التي انقضت بها السباع على الفرقد ، ولم يشر من قريب أو بعيد إلى أية مقاومة أو محاولة للهرب من البرائن المنشوبة في جلده ، فكل ذلك من باب الجزئيات التي تتأى عنها لغة القص الشعري ولا تقف أمامها طويلاً ؛ لأنها ربما صرفت الذهن عن التدبر والاعتبار (٣) في أمر هذه الأم التي تركت وليدها وهو أضعف وأحوج ما يكون لها ، وخرجت إلى المرعى والخلاء ، ثم تعود إلى حيث تركت وليدها ، فلم تجد إلا آثاراً توضح وقوع الكارثة : دماء عند بقية من جسد وليدها الذي لم يعد جسداً ، وإنما قطعة لحم وجلد مخرق ممزق ، وهذه الطير تمشي حوله بصورة بطيئة تدل على أنها قد نالت حظها بعدما فرغت السباع من فريستها ، وتركت للطير التابعة لها بعضاً من الفتات •

١ - د/ أحمد مختار عمر : اللغة واللون . سابق . ص ٢٠١ •

٢ - شعر زهير ص ١٨٢ - ١٨٣ ، طباه : دعاها ، ضحاء : الرعي وقت الغداء •

٣ - د/ أحمد إسماعيل النعيمي : الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام ص ٣٠٨ - ط١/١٩٩٥م - سينا للدراسات والنشر •

ماذا تفعل الذات الأم في مثل هذا الموقف؟! إن المشاعر الإنسانية تعجز عن وصف ما يمكن أن تفعله الأم المكلومة ، وهي ترى أشلاء وليدها الذي خرجت لتأتي له بما يعينه على الحياة، ولم تكن تدري أنها إنما كانت تسلمه إلى القدر، ولكن هذا القدر لم يكن يرضى بفجعتها في ولدها وإنما هو يفجعه في ذاتها عينا عندما تتعرض حياتها في اللحظة ذاتها التي أدركت فقد الولد إلى الفقد عندما تطاردها كلاب الصائد المتربص بها الدوائر (١) :

وَتَنْفُضُ عَنْهَا غَيْبَ كُلِّ خَمِيلَةٍ وَتَخْشَى رُمَاءَ الْغَوْتِ مِنْ كُلِّ مَرْصَدٍ
فَجَالَتْ عَلَى وَحْشِيَّهَا وَكَأَنَّهَا مُسْرِبِلَةٌ فِي رَازِقِيٍّ مُعْضَدٍ
وَلَمْ تَدْرِ وَشَكَّ الْبَيْنَ حَتَّى رَأَتْهُمْ وَقَدْ قَعَدُوا أَنْفَقَهَا كُلَّ مَقْعَدٍ
وَنَارُوا بِهَا مِنْ جَانِبَيْهَا كُلِّهِمَا وَجَالَتْ وَإِنْ يُجْشِمَنَّهَا الشَّدَّ تَجْهَدُ
تَبْذُ الْأَلَى يَأْتِينَهَا مِنْ وَرَائِهَا وَإِنْ تَتَقَدَّمَهَا السَّوَابِقُ تَصْطَدُ
فَأَنْقَذَهَا مِنْ غَمْرَةِ الْمَوْتِ أَنَّهَا رَأَتْ أَنَّهَا إِنْ تَنْظُرُ النَّبْلَ تُقْصِدُ
نَجَاءً مُجِدًّا لَيْسَ فِيهِ وَتِيرَةٌ وَتَذْيِيبُهَا عَنْهَا بِأَسْحَمِ مَذُودٍ
وَجَدَّتْ فَأَلْقَتْ بَيْنَهُنَّ وَبَيْنَهَا غُبَارًا كَمَا فَارَتْ دَوَاحِنُ عَرَقَدٍ
بِمُلْتِمَاتٍ كَالْخَذَارِيفِ قُوبِلَتْ إِلَى جَوْشَنِ خَاطِيِ الطَّرِيقَةِ مُسْنَدٍ

لم تكذب البقرة تفكر في فجعتها بوليدها حتى تحس بأذنين حادثي السمع برماة بني الغوت المشهورين بدقة الرمي ومهارة الصيد ، وهم يشرعون رماحهم لصيدها ، ويطلقون كلابهم وراءها ، ولم تفلح محاولتها في تجنب الطريق التي يأتونها منها ، إذ سرعان ما لحقت بها كلابهم التي أخذت تطاردها المطاردة الشرسة ، ولم تجد البقرة الخائفة على حياتها بداً من مواجهتهم ، وهي تجنب بالكلاب بعيداً عن الرماة وتسرع الخطى فتثير الغبار ، ليحول بينها وبين الكلاب التي تسبقها لتعوقها عن التقدم ، فتطعن من تلحقه بقرنيها ، فترديه صريعاً حتى نجحت في النجاة بقوائمها السريعة .

وهنا نلاحظ انتصار زهير للحيوان كما انتصر أوس للثور بنجاته من سهام الصياد ، ولكن زهيراً تفوق في هذا الأسلوب القصصي المفعم بمشاعر إنسانية جياشة مبعثها صورة فقد الأم لوليدها، وإشرافها على فقدان حياتها هي، إلى جانب ميل زهير في مثل هذا التصوير القصصي إلى أن تكون قصة هذه البقرة هي المعادل الموضوعي "لنفسه يجسد عن طريقها هذه المواجهة الدائمة بينه وبين ظروف الحياة من حوله" (٢) ولم يمنع ذلك التجسيد أن تكون البقرة معادلاً موضوعياً للناقاة، صحيح أنه معادل استعان بأداة التشبيه التي صدر بها اللوحة الأولى للصورة، إلا أن ما تحمله من توظيف رمزي أعان على ثراء الدلالة المطروحة من القصة التي يبدو أنها قد كانت من الشيوخ والتكرار في الشعر الجاهلي مما يستدعي فكرة الثقافة الجمعية أو العقل الجمعي المختزن لمثل هذه الصور بسبب

١ - شعر زهير ص ١٨٣ - ١٨٦ ، تنفض : تنظر ، الوحشي : الجانب الأيمن ، رازقي : ثوب أبيض ، معضد : مخطط ، أنفاقها : مخارجها وطرقاتها ، وتيرة : تلبث وفترة تذيبها : دفعها عن نفسها ، الخذاري : جمع خذروف وهو عود مشقوق يُشد في وسطه خيط يلعب به الصبية و له صوت ، ويشبه به الحيوان في السرعة ، خاطي : متراكب اللحم .

٢ - د/ إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي . سابق . ص ٣٢١ .

المرجعية الطقسية الميثودينية (١) التي تشير إلى أن هذه الصور " جاءت تقليدًا لنموذج أعلى تناقله اللاحق عن السابق " (٢) .

بيد أن هذه الثقافة الجمعية المتكئة على الطقوس الميثودينية المتوارثة لا تعني انتفاء خصوصية الدلالة التي يريدها هذا الشاعر أو ذاك، فقد رأينا تلك الخصوصية في صورة الناقة والثور عند أوس عندما جعل الثور معادلًا للناقة، وجعل من الناقة معادلًا لنفسه المأزومة بارتحال المرأة وركبها، وكذلك فعل زهير عندما جعل من البقرة معادلًا موضوعيًا لناقته ولنفسه في آن معًا، وكل ذلك يستدعي القول بأن " الانتقال من الهوية الفردية بوصفها أساس حدث المعنى إلى رؤية تداخل الذوات لعملية إعادة الترميز الجماعية أو الأنماط المشتركة " (٣) إنما هو تأكيد على خصوصية الإبداع والدلالة حتى وإن امتاح الجميع صورهم من معين واحد .

٣. صراع الإنسان مع الحيوان :

أ . انتصار الحيوان :

لقد أخذت لوحة الصيد حيزًا كبيرًا من إبداعات الشعراء القدامى ، وقد رأينا ظلالها مع ثور أوس وهو يصارع كلب الصائد المتربص الذي كان وجوده في اللوحة الأوسية شاحبًا ، إذ استدعى وجود الكلاب في الصورة وجود الصائد الذي لم يحفل به الشاعر ؛ إذ انصب اهتمامه بالدرجة الأولى على الثور والكلاب في صراع الحياة والموت ، بيد أن هذا الوجود الشاحب قد أخذ في الظهور بصورة أكبر عند بقرة زهير ، ولكنه أيضًا وجود ما يزال يلفه الشحوب، وإذا ما انتقلنا إلى كعب وجدنا للصائد حضورًا يكاد يكون طاغيا، حيث أبرزه في صورة مأزومة ترجع أزمته إلى الفشل في الحصول على فريسته وهي حمار الوحش الذي يبدو في صورة رب الأسرة الحامي والمدافع ، ليس عن العرض فقط، وإنما عن حياة أهله .

ولم يختلف كعب عن زهير أو أوس في العلة التي انطلق منها إلى هذه القصة الشعرية التي تتخذ المنحى الدرامي ، فقد كانت العلة عند ثلاثتهم واحدة ، وهي تصوير سرعة الناقة وصلابتها التي يستعين بها على تفريج همومه بسبب ذكريات المحبوبة المرتحلة عند الوقوف على ديارها الدارسة ، والتأمل في سالف أيامها وما آلت إليه ، وهو ما رأيناه عند كعب الذي اتخذ من ناقته الصلبة السريعة مفرجًا لهمومه ، ومكفكفًا لدموعه عند ديار المحبوبة (٤) :

وَكُنْتُ إِذَا مَا اغْتَرَّتْنِي الْهُمُومُ أَكْلَفَهَا ذَاتَ لَوْثٍ أُمُونَا

١ - ربط الدكتور علي البطل بين البقرة والشمس ، حيث رأى " أن البقرة قرينة للشمس ورمز لها " انظر : الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري . سابق . ص ١٠٦ .

٢ - د/ مصطفى الشورى : الشعر الجاهلي تفسير أسطوري . سابق ت ص ١٢٩ .

٣ - وليم راي : المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية ترجمة د/ يونس عزيز ص ١١٧ دار المأمون ١٩٨٧ م .

٤ - ديوان كعب ص ٧٣ ، لوث : قوة ، أمون : قوية مأمونة الركوب ، عذافرة ، صلبة شديدة ، الليط : الجلد واللون ، سقوط : لا تقوى على السير ، لجون : بطيئة .

عَذَابُ حُرَّةِ اللَّيْطِ لَا سَقُوطًا وَلَا ذَاتِ ضِغْنٍ لَجُونًا

تقف بنا هذه اللوحة على صورة من صور المفارقة الدلالية التي تجمع بين الأفانيم الثلاثة التي تشكل رؤية الشاعر للموضوع الذي يعالجه، وهذه الأفانيم هي " المكان ، الإنسان ، الحيوان ، ما استأنس منه فكان رفيقًا للشاعر في رحلة حياته كالناقة . عند كعب . والحصان ، وما استوحش منه فكان على الدوام هدف مطاردة لا تفتر ولا تلين كبقر الوحش . في اللوحة السابقة عند زهير . والوعول والآرام " (١) والنور الذي رأيناه عند أوس ، ومبعث المفارقة بين هذه الأفانيم في صورة كعب تكمن في جدلية التقابل بين الأفانوم الأول/ المكان ، والأفانوم الثاني وهو الإنسان الشاعر ، فالمكان يشد الشاعر إليه بحكم العلاقة القديمة بين الشاعر وصاحبة المكان التي حنَّ إليها فعرج على المكان ليجده على هذه الحالة التي دفعته ليجد دواءه في داء هو الهرب .

وعندما تنتقل إلى العلاقة بين الأفانومين الثاني والثالث / الحيوان الناقة التي أضفى عليها الشاعر من الصفات ما يجعلها من الكرائم التي ترتبط بها حياته رباط الوجود / العدم ، نجد هذه المفارقة واضحة برغم الاتفاق على الشعور وهو الحنين إلى المكان / الوطن ، فالشاعر الإنسان يحن إلى هذا المكان ولذلك فقد جاءه ووقف عنده وذرف عبرته لحاله ، والناقة شُهر عنها الحنين إلى الوطن ، فقد نُقل عن الحكماء قولهم : " وأكرم الإبل أشدها حنينًا إلى أوطانها " (٢) وهي هنا مكرهة على ترك المكان . إلى حين . للعلاقة الوثقى التي تربطها بالشاعر ، وذلك لأنها سوف تعينه على ما به من هموم الفراق ، والمتأمل في هذه اللوحة وغيرها يدرك " أن الأشياء في الشعر يلفت بعضها إلى بعض ، فالهموم تلفت إلى الناقة ، والناقة تلفت إلى الكون ، والكون يلفت إلى الذات والناقة تمضي هموم الشاعر وتسليها بطرق شتى أهمها اثنتان : بالرحلة في الصحراء ، وتأمل الكون وما يضطرب فيه ، والتماس العزاء مما يرى ، والتسرية عن النفس به وباتخاذ هذه الناقة قناعًا أو معادلًا شعريًا له يلقى عليه كثيرًا مما في نفسه ، فيتخفف من وطأة مشاعره الباهظة " (٣) تلك المشاعر التي يتركها ارتحال الأحبة عن المكان .

وفي ضوء ما سبق يمكن أن نفسر ما أحيط بالناقة من أوصاف السرعة والقوة والصلابة والضخامة ، وغيرها من الصفات التي خلعها عليها الشعراء القدامى ، وراحوا يؤكدونها من خلال استقطاب بعض أنواع الحيوان المشهورة بأهم هذه الصفات وهي صفتا القوة والصلابة ، وجعل هذه الحيوانات مشبهًا به للناقة على نحو ما فعل أوس وزهير من قبل ، وعلى نحو ما يفعل كعب في هذه الصورة عندما يتخذ من الحمار الوحشي مشبهًا به لناقته (٤) :

١ - د/ محمد فتوح أحمد : الروافد المستطرفة . سابق . ص ١٤٥ .

٢ - الجاحظ : الحنين إلى الأوطان تصحيح طاهر الجزائري عن طبعة المنار ص ٩ مكتبة الآداب / القاهرة / د. ت .

٣ - د/ وهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد . سابق . ص ١٨٣ .

٤ - ديوان كعب ص ٧٣ ، الأنساع : حبال يشد بها الرجل ، جأبًا : غليظًا ، شنون : بين الضخامة والهزال ، حقبًا : الأتان ، حلاهن : منعهن ، خب : جرى ، السفا : الشوك ، الثمد : ما تبقى من ماء المطر ، الشأو : الشوط .

كَأَنِّي شَدَدْتُ بِأَنْسَاعِهَا قُوَيْرِحَ عَامَيْنِ جَابًا شَنُونًا
يُقَلِّبُ حَقْبًا تَرَى كُلَّهُنَّ قَدْ حَمَلْتُ وَأَسَرَّتْ جَنِينًا
وَحَلَّاهُنَّ وَخَبَّ السَّفَا وَهَيَّجَهُنَّ فَلَمَّا صَدِينَا
وَأَخْلَفَهُنَّ ثِمَادِ الْعِمَارِ وَمَا كُنَّ مِنْ سَادِقٍ يَحْتَسِينَا
جَعَلْنَ الْقَنَانَ بِإِبْطِ الشَّمَالِ وَمَاءَ الْعُنَابِ جَعَلْنَ الْيَمِينَا
وَبَصْبَصْنَ بَيْنَ أَدَانِي الْعُضَا وَبَيْنَ عُيْرَةِ شَأْوَا بَطِينَا

إننا نلمح منذ بداية الصورة تشبيه كعب ناqqته في قوتها وصلابتها وسرعتها بحمار الوحش من خلال استخدامه دالة التشبيه كأن التي تدخل الحمار إلى الصورة الشعرية التي تؤكد على أن وصف الحمار الوحش في الصورة لم يكن " مقصودًا لذاته ، وإنما تسلل الشعراء إليه ، وتقصوا أحواله مع أنه ، وتتبعوا مراحل طرده بدافع إظهار قوة الناقة " (١) التي تمثل المشبه الذي تتاساه الشاعر ووقف بصورته عند هذا الحمار الذي أظهره في صورة إنسانية إذ " يحذب على أنه ، ويغار عليها غيره الرجل على نسائه ، وينجيهما من مظان التهلكة " (٢) ويصرفها كما يريد ؛ حفاظًا منه على جنينها ، ويمنعها من ورود الماء ؛ خشية الصائد الذي كثيرًا ما كان يتربص بها متخفيًا ومتوسلاً بكل الحيل التي تضمن نجاحه في مهمته ، وكان الحمار كغيره من الحيوانات الطرائد يدرك ذلك " (٣) ولذلك وجدنا الحمار يمنع أنه من ورود الماء رغم عطشها ، ويجري أمامها على النباتات الشوكية التي تملأ الطريق مستكشفًا أمامها طريقها في صورة إنسانية تدل على مدى حذبه عليها ، كما يأمرها بالاحتماء بجبل القنان ، وأن تشرب مما تبقى من ماء المطر رغم وجود ماء العناب عن يمينها ، وكل ذلك التوجيه بدافع الخشية عليها من أن يصيبها مكروه ، تلك الخشية التي تدفعه في بعض الأحيان إلى طردها و القسوة عليها بالكدم حينًا وبالعوض حينًا آخر (٤) :

فَأَبْقَيْنَ مِنْهُ وَأَبْقَى الطَّرَا دُ بَطْنًا خَمِيصًا وَصُلْبًا سَمِينًا
عُوجًا خِفَافًا سِلَاحَ الشَّطَى وَمِيْظَبَ أَكْمٍ صَلِيبًا رَزِينًا
إِذَا مَا انْتَحَاهُنَّ شَوْبُوبُهُ رَأَيْتَ لَجَاعَرْتِيهِ غَضُونًا
يُعْضُضُهُنَّ عَضِيضَ النُّقَا فِ السَّمْهَرِيَّةِ حَتَّى تَلِينَا
وَيَكْدُمُ أَكْفَالَهَا عَابَسَا فَبِالشَّدِّ مِنْ شَرِّهِ يَتَّقِينَا
إِذَا مَا انْتَحَتْ ذَاتُ ضِغْنٍ لَهُ أَصَرَ فَقَدْ سَلَ مِنْهَا ضُغُونًا
لَهُ خَلْفَ أَدْبَارِهَا أَرْمَلَ مَكَانَ الرَّقِيبِ مِنَ الْيَاسَمِينَا
يُحْشَرُجُ مِنْهُمْ قَيْدَ الدَّرَاعِ وَيَضْرِبُنَّ خَيْشُومَهُ وَالْجَبِينَا

١ - د/ عباس الصالحي : الصيد والطرْد في الشعر العربي ص ٨٣ - ط ١٩٨١/١م - المؤسسة الجامعية - بيروت .

٢ - د/ سيد نوفل : شعر الطبيعة في الأدب العربي ص ٤٣ - ط ١٩٧٨/٢م - دار المعارف - القاهرة .

٣ - د/ عباس الصالحي : الصيد والطرْد في الشعر العربي . السابق . ص ٧١ .

٤ - ديوان كعب ص ٧٣- ٧٤ ، الصلب : الظَّهر ، عوجًا خِفَافًا : قوائم خفيفة غير سميئة ، الشطى : عظم صغير في بطن الذراع ، ميظب : ضرب من الحجارة ، الأكم : جمع أكمة وهي التل ، شوبوب : حدة الجري والعدو ، جاعرته : مثلى جاعة وهي طرف الورك المشرف على الفخذ ، يكدم : يعض ، أزمَلَ : صوت مختلط ، طاميات : عالية مرتفعة ، الجمام : جمع جمّة وهي معظم الماء ، يأجن الماء : يتغير ، جون : متغير كدر ، الإرين : حفر النار .

فَأَوْرَدَهَا طَامِيَاتِ الْجِمَامِ وَقَدْ كُنَّ يَأْجُنَّ أَوْ كُنَّ جُونَا
يُثْرِنَ الْغُبَارَ عَلَى وَجْهِهِ كَلُونِ الدَّوَاخِنِ فَوْقَ الْإِرِينَا
وَيَشْرَبْنَ مِنْ بَارِدٍ قَدْ عَلِمَ نَ أَنْ لَا دِخَالَ وَأَنْ لَا عُطُونَا
وَتَنْفِي الضَّفَادِعَ أَنْفَاسُهَا فَهَنْ فَوْقَ الرَّجَا يَرْتَقِينَا

لقد كلف الحمار نفسه مطاردة أتنه وتتبعها للبعد عن مكنم الخطر حتى أهزله طرادها ، فلجأ إلى عضها حتى تستقيم له وتلين ، وأخذ يضرب أكفاله من مسافة قصيرة مع ما يصدره من أصوات الزجر والطرد ليوردها الماء ، ولم تنس الأتن أنفتها ، ولم تخف تمردها في مبادلتها الضرب والرفس ، وتثير الغبار بينها وبينه حتى تتجو من عضه وضربه ، حتى أورده الماء ، فأخذت تعب منه لعطشها ، وتسارعت أنفاسها أمامها لتطرد عنها الضفادع التي تقف عند مشافرها •

ومع كل هذا الطراد والعض والضرب ؛ بغية تحاشي الخطر المحدق بالأتن وبالحمار نفسه فإن الخطر ما يزال محدقاً والصيد ما يزال يتربص به الدوائر ، وخاصة عندما سمح لنفسه وأتنه بعد هذه الرحلة الطويلة من الطراد والصراع بأن ترد الماء لتشرب منه (١) :

فَصَادَفَنَ ذَا حَنْقٍ لَأَصِيقٍ لُصُوقِ الْبُرَامِ يَظُنُّ الظَّنُونَا
قَصِيرَ الْبَنَانِ دَقِيقَ الشَّوَى يَقُولُ أَيَّاتِينَ أَمْ لَا يَجِينَا
يَوْمُ الْغِيَابَةِ مُسْتَنْبِشِرَا يُصِيبُ الْمَقَاتِلَ حَنْقًا رَصِينَا
فَجِئْنَا فَأَوْجَسْنَا مِنْ خَشْيَةٍ وَلَمْ يَغْتَرِفْنَا لِنَفْرِ يَقِينَا
وَتُلْقِي الْأَكَارِعَ فِي بَارِدٍ شَهِيٍّ مَذَاقْتُهُ تَحْتَسِينَا
يُبَادِرُنْ جَرْعًا يُوَاتِرُنْهُ كَقَرَعِ الْقَلْبِ حَصَى الْقَادِفِينَا

نلمح في هذه اللوحة تداخلاً بين مشهد الصائد الحائق اللاصق بالمكان لصوق الدويبة الصغيرة المعروفة بالقراد بمؤخرة الناقة فلا تبرحها ، وهذا الصائد يظن ويخمن هل تصيب سهامه الأتن أم لا ؟ وهل سوف ترد الماء حيث يكمن مستتراً لها أم لا ؟ وهو صائد ماهر ذو بنان قصيرة ، يعينه قصرها على دقة الرمي ، وله يدان ورجلان من الدقة بحيث تعينه دقتها على التخفي والتستر الذي تخير له الشجر أو الجب ليزيد في تستره عن أعين الأتن وحمارها ، وبين مشهد الأتن وهي ترد الماء ، ومن شدة عطشها تنكب على الماء جالسة عند مورده متتاسية إلى حين هذا الذي يترصدها لأنها تريد أن تروّي ظمأها ، فتغوص بأقدامها في الماء الشهي وتحتسي منه وتجرع منه بصورة شبيهة بصورة وقع الحصى في الماء •

ومن الحق القول : إن إصرار الأتن على الوصول إلى مورد الماء والنهل منه رغم اليقين الثابت بخطر الموت المحدق بها في صورة الصيد المترقب قدومها إلى الماء يضعنا أمام هذه الثنائية الضدية التي يصير فيها الماء رمزاً للحياة والموت في آن معاً ، وإذا كان الماء أصل الحياة والأحياء

١ - ديوان كعب ص ٧٤ ، البرام : القراد ، الشوى : الأعضاء البعيدة عن المقتل كاليدنين والرجلين ، الرصين : المحكم ، نفر : دعر وارتباع ، الأكراع : جمع كراع وهو ما بين الرسغ إلى الركبة في اليد ، يواترنه : يتابعنه •

في كل المعتقدات القديمة عند المصريين والسومريين والبابليين والآشوريين والكنعانيين والساميين والهنود ، " فقد أجمعت طقوس وشعائر هذه الشعوب ومعتقداتها القديمة على تأليه الماء بوصفه مانحاً للحياة ، ورمزاً للخصب والنماء ، وأنه مصدر كل شيء حي ، وهو في هذا نقيض للجفاف رمز الموت والدمار (١) ؛ ولذلك وجدنا حمار الوحش ينجو هو وأنته من الموت ؛ لأنهما نهلا من هذا الإله / الماء ، ولأن الإله لا يموت ، فإن من يتصل به ، أو يصل إليه لا يموت وليكون ذلك تحقيقاً للفكرة الأسطورية التي تقدس حمار الوحش وتربطه بالشمس الإله (٢) ، واللوحه التالية من صورة الحمار وأنته تشير إلى محاولات الصياد وفشلها ، وأثر الفشل عليه (٣) :

فَأَمْسَكَ يَنْظُرُ حَتَّى إِذَا	دَنَوْنَ مِنَ الرِّيِّ أَوْ قَدْ رَوَيْنَا
تَحَى بِصَفَرَاءٍ مِنْ نَبْعَةٍ	عَلَى الْكَفِّ تَجْمَعُ أَرْزًا وَلَيْنَا
مُعِدًّا عَلَى عَجْسِهَا مَرْهَقًا	فَتَيْقَ الْغَرَارَيْنِ حَشْرًا سَنِينَا
فَأَرْسَلَ سَهْمًا عَلَى فُقْرَةٍ	وَهُنَّ شَوَارِعُ مَا يَتَّقِينَا
فَمَرَّ عَلَى نَحْرِهِ وَالذَّرَاعِ	وَلَمْ يَكْ ذَاكَ الْفَعْلُ لَهُ دِينَا
فَلَهَفَ مِنْ حَسْرَةٍ أَمَّهُ	وَوَلَّيْنِ مِنْ رَهْجٍ يَكْتَسِينَا
تَهَادَى حَوَافِرُهُنَّ الْحَصَى	وَصُمَّ الصُّخُورِ بِهَا يَزْتَمِينَا
فَقَلَقَلَهُنَّ سَرَاةَ الْعِشَا	ءِ أَسْرَعَ مِنْ صَدْرِ الْمُصْدِرِينَا
يَزُرُّ وَيَلْفِظُ أَوْبَارَهَا	وَيَقْرُو بِهِنَّ حُزُونًا حُزُونًا
وَتَحْسَبُ فِي الْبَحْرِ تَعْشِيرَهُ	تَغَرَّدُ أَهْوَجَ فِي مُنْتَشِيرِنَا
فَأَصْبَحَ بِالْجَزَعِ مُسْتَجْذَلًا	وَأَصْبَحْنَ مُجْتَمِعَاتٍ سُكُونًا

لقد تمالك نفسه وضبطها منتظرًا دنو الحمار وأنته من الماء وشربهما حتى مرحلة الري التي عندها تمتلئ البطون ، فتنتقل الحركة ، ومن ثمة يسهل الصيد ، وكل ذلك مما يشير إلى ذكاء هذا الصائد الذي رسمه كعب بصورة تؤكد أنه لا يخطئ رميته أبدًا ، ومن تمام ذلك أن تكون قوسه صلبة مصنوعة من النبعة المشهورة بصناعة القسي منها ، وعندما تأكد من مناسبة اللحظة للرمي ومن إمكانه الإصابة ، أطلق السهم لكنه طاش ولم يصب ، ولم يكن ذلك الفشل من سنته وطبيعته في الرمي ، فلعل حسرته ؛ لأنه لم يكن يتوقع الفشل رغم كل ما يتمتع به من مهارة ، وأصيبت أمه المتلهفة على الصيد بالحسرة والألم ، وتلك لحظة التأزم الذاتي عند الصياد وأمه ، وهي لحظة تقابلها لحظة الفرح بالنجاة عند الحمار وأنته ، فقد أخذ في العدو ينتقلان بين الأماكن الغليظة ، ويصدر الحمار صوت الفرح بمنعطف الوادي كما يغرد الهائج المنتشي من نشوته .

١ - د/ ثناء أنس الوجود : رمز الماء في الأدب الجاهلي ص ٢١ - مكتبة الشباب - القاهرة ١٩٨٦ م .

٢ - حول علاقة حمار الوحش بالشمس انظر : د/ علي البطل : الصورة الفنية في الشعر العربي ص ١١٦ .

٣ - ديوان كعب ص ٧٤ - ٧٥ ، أمسك : ضبط نفسه ، تتحى : قصد ، الصفراء : القوس ، أرز : المراد صلابة القسي ، العجس : المقبض ، فتقيق الغرارين : واسع الحدين ، حشر : لطيف ، سنين : مسنون ، الفقرة : الإمكان ، الرهج : الغبار ، سرة العشاء : ارتفاعه ، المصدرون : المرتدون عن الماء ، يزر : يقص ، يقرو بهن : ينتبعهن ، حزون : ما غلظ من الأرض ، تعشير : متابعته النهيق ، الجزع : منحني الوادي ، مستجذلاً : فرحاً .

والملاحظ على هذه الصورة الدرامية التي جمعت بين أزمة الإنسان وأزمة الحيوان ، أن الشاعر قد انتصر للحيوان كما فعل أوس مع ثوره في الصورة الأولى ، وكذلك مع الحمار الوحشي في قصيدته الفائتة (١) ، وزهير مع بقرته ، ولم ينتصر ثلاثتهم للإنسان رغم حاجته لهذا الانتصار ، والسبب في ذلك واضح ، إذ أراد ثلاثتهم من الصورة الوصول بالناقة إلى أقصى حد من السرعة والقوة والصلابة ، ووجدوا أن ذلك لا يتم إلا باتخاذ هذه الحيوانات مشبهًا به أو معادلاً موضوعياً للناقة ، بحيث تبرز الأزمة التي تتعرض لها تلك الحيوانات مدى سرعتها وصلابتها التي ترتد في الصورة التشبيهية إلى وجه الشبه الجامع بين الناقة وهذه الحيوانات .

ومن نافلة القول حول هذه الصور لأوس وزهير وكعب أنها صور مكرورة شائعة ، بيد أن هؤلاء الشعراء الثلاثة قد نجحوا في التميز والتفرد ، ففي صورة أوس عن الثور وصورته عن الحمار وجدنا تميزه في " إمعانه في وصف الصائد والحمار ٠٠٠٠ والإجادة في النقاط الصور الصغيرة، وصياغة الأساليب الجميلة ، والتشبيهات البديعة ، فهي ميدان التفوق والامتياز ، وشواهد على بروز الشخصية " (٢) وذلك ما رأيناه أيضاً عند كعب في صورته الأخيرة، وإن تميز عن أوس بالإفاضة في وصف الحمار وصراعه مع أتنه، وأما زهير فقد تميزت صورته بالنزعة العقلية المنطقية إلى جانب النزعة الأخلاقية، وقد ظهر في خلال ذلك كله " غاية فنية غالبية هي استغراق المعاني واستنفادها، وهو يحقق هذه الغاية في أشعاره عن طريق نوعين من الصور: الأولى، صور كلية كانت تتحل في أشعاره إلى صور جزئية عديدة، تأخذ بالمعنى من جميع جوانبه، وفي أبعاده المختلفة، والثاني طريق الصور الجزئية لهذه الجوانب المختلفة من المعنى وهي صور تتجمع وتتواصل لتكون في آخر الأمر هذه الصورة الكلية الجامعة " (٣) .

ب . انتصار الإنسان :

إذا كانت رغبة الصياد/ الإنسان في الحصول على صيده والانتفاع به قد فشلت عند كعب، فإننا نجد الحطيئة ينتصر للإنسان، ويظهره بفريسته في صورة قصصية ملحمية تمثل قصة فنية مكتملة القسمات، فهو " يستهلها بتقديم الشخوص، واستعراض المكان، ثم يضع بذرة حدث يعين المكان وطبيعة الشخوص على إنمائه وتطويره " (٤) يقول الحطيئة (٥) :

وَمَا وَبَى ثَلَاثَ عَاصِبِ الْبَطْنِ مُرْمِلٍ
أَخِي جَفَوَةٍ فِيهِ مِنَ الْإِنْسِ وَحَشَّةٌ
وَأَفْرَدَ فِي شَعْبٍ عَجُوزًا إِزَاءَهَا
حُفَاةَ عَرَاةٍ مَا اغْتَدَوْا خُبْرَ مَلَّةٍ
بِتَيْهَاءَ لَمْ يَعْرِفْ بِهَا سَاكِنٌ رَسْمًا
يَرَى الْبُؤْسَ فِيهَا مِنْ شَرَّاسَتِهِ نُعْمَى
ثَلَاثَةُ أَشْبَاحٍ تَخَالُهُمْ بِهِمَا
وَلَا عَرَفُوا لِلْبُرِّ مُذْ خُلِقُوا طَعْمًا

١ - انظر ديوان أوس الأبيات ٢٧ - ٥٧ ص ٦٧ - ٧٣ .

٢ - د/ أحمد محمد النجار : أساليب الصناعة في الشعر الجاهلي ص ٣٩ - ط١ / ١٩٩٢م - الصدر لخدمات الطباعة .

٣ - د/ إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية . سابق . ص ٣١٨ .

٤ - د/ صلاح رزق : معلقة امرئ القيس وقصائد أخرى : التشكيل الفني وملامح الرؤية ص ١٩٢ الآداب ١٩٩٧م .

٥ - ديوان الحطيئة ص ٣٣٧ وانظر الهامش .

تتفرد هذه اللوحة الاستهلالية بتقديم وصف دقيق لعناصر الحدث دون أن يصل إلى اللحظة الحاسمة في بنيتها القصصية؛ لأن "الوصف يعمل على تعطيل الحدث وتعليق السرد" (١) فالشاعر يقدم لنا ثلاث شخصيات ، الأولى منها شخصية مجهولة غير محددة بالعلم أو ما يسد مسده كالكنية واللقب، بينما قنع الشاعر بتقديم الصفات الخاصة به في البيت الأول، تلك التي تعين القارئ على تخمين ما يمكن للشاعر أن يقصه، فهو: طاوي • عاصب البطن • مرمّل ، وبعيداً عن الدلالة الصرفية المورفولوجية لهذه الصفات الثلاثة باعتبارها منتمية إلى صيغة صرفية واحدة هي اسم الفاعل، فإن بنيتها الدلالية مجتمعة تشير إلى أثر الفقر والعوز على هذا الرجل ، وهو أثر ارتد في مظهره الخارجي إلى عصب البطن وربطها حتى لا يؤثر فيها الجوع بعد نفاد الزاد/ مرمّل، وقد مر على وضعه هذا ثلاثة أيام طواها في هذا الجوع والفقر •

ويقدم الشاعر لهذا الشخص المجهول . نصّاً . صورة وصفية هي صورة الجفوة والعزلة التي صارت ملازمة له واصمة إياه بالشذوذ عن الطباع البشرية إذ ألف الوحشة والعزلة وصارت له نعمة يتلذذ بها ، يفرد امرأته العجوز، والعجز يستدعي دلالات كبر السن والمرض، وثقل الحركة، وكل ذلك تجسيد لحالة البؤس والفقر التي تحولت معها الشخصية الثالثة/ الأولاد إلى أشباح قد أعمل فيها الجوع معوله فبدت أجسادها شاحبة، ثم وصفهم بالحفاة الذين لم يأكلوا الملة ولا البر منذ زمن بعيد يرجعه الشاعر إلى زمن ولادتهن، ويؤكد ذلك كله المكان الذي ألح في وصفه فهو تيهاء يضل فيها السائر، أو بيداء يبيد من يجتازها مع ما فيها من الفقر والجذب •

وبعد أن فرغ من هذه اللوحة الاستهلالية المهيئة لذهن المتلقي إلى ما يزمع الشاعر فعله يأتي بالحدث الذي أقض مضجعه ، وجعله يفِيء إلى ذاته ويثوب إلى رشده (٢) :

رَأَى شَبَحًا وَسَطَ الظَّلَامِ فَرَاغُهُ	فَلَمَّا بَدَأَ ضَيْفًا تَسَوَّرَ وَاهْتَمًّا
فَقَالَ ابْنُهُ لَمَّا رَأَاهُ بِحَيْرَةٍ	أَيَا أَبَتِ ادْبَحْنِي وَيَسِّرْ لَهُ طَعْمًا
وَلَا تَعْتَذِرْ بِالْعُدْمِ عَلَّ الَّذِي طَرًّا	يَظُنُّ لَنَا مَالًا فَيُوسِعُنَا دَمًّا
فَرَوَى قَلِيلًا ثُمَّ أَحْجَمَ بُرْهَةً	وَأَنَّ هُوَ لَمْ يَدْبَحْ فَتَاهُ فَقَدْ هَمًّا
وَقَالَ : هِيَ رِبَاهُ ضَيْفٌ وَلَا قِرَى	بِحَقِّكَ لَا تَحْرِمُهُ تَا اللَّيْلَةَ النَّحْمَا

ففي غمرة الإحساس بمرارة الفقر وقسوة الجوع يلمح الشاعر شبح ضيف وسط الظلام، فتفزع رؤيته ، وتزيده همًّا فوق همومه، فالشبح القادم ضيف في صحراء قاحلة ، وحق الضيف الإكرام وأكرم للعربي أن يلقي حقه ولا يكرم ضيفه ، ولكن أنى لمثل هذا المعوز المرمّل العاصب البطن أن يكرم الضيف القادم على حين غرة؟! وهذه بداية الأزمة التي تعرض للرجل ، وثم فرجة تتفرج بها إذ يقدم الولد نفسه فدءاً ما سيتعرض له الأب من مذمة البخل وعدم إكرام الضيف ، وتلك فرجة تزيد الأزمة ثقلًا ، فكيف

١ - د/ محمد الناصر العجيمي : الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم . سابق ت ص ٤٠٥ •

٢ - ديوان الحطيئة ص ٢٥٦ - ٢٥٧ ، والبيت الأخير انظر تحقيق د/ محمد أمين طه للديوان هامش ص ٣٣٧ •

يذبح الولد ليقدمه لضيفه؟! وإن هو لم يذبحه ، فقد ساورته نفسه الشاذة الطباع التي يبدو معها أنه هو الحطيئة نفسه (١) بذبح ولده .

وإذا كان ذبح الولد يستدعي قصة نبي الله إبراهيم (٢) وهو يهيم بذبح ابنه إسماعيل عليهما السلام تنفيذاً للوحي الإلهي الذي صورته آية سورة الصافات ﴿ فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنْ الصَّابِرِينَ ﴾ [الصافات ١٠٢] فإنه استدعاء شكلي لا يربط القصة الشعرية بالقصة القرآنية ؛ لبعد ما بينهما من الغايات والأهداف والبنية الفنية . ووسط هذه الأزمة المزدوجة لا يجد مفرًا من اللجوء إلى الله تعالى متضرعًا ليكشف عنه هذا الكرب، ويزيل همه، فيستجيب الله دعاءه، ويأتيه الفرج حيث الحيوان الظامئ للماء الذي يغدو بالنسبة له رمزًا للموت لا رمزًا للحياة (٣) :

فَبَيْنَمَا هُمَا عَنَتُ عَلَى الْبُعْدِ عَانَةً	قَدْ انْتَضَمْتُ مِنْ خَلْفِ مِسْخَلِهَا نَظْمًا
عَطَاشًا تُرِيدُ الْمَاءَ فَأَنْسَابَ نَحْوَهَا	عَلَى أَنَّهُ مِنْهَا إِلَى دِمَهِهَا أَظْمَى
فَأَمْهَلَهَا حَتَّى تَرَوْتُ عَطَاشَهَا	فَأَرْسَلَ فِيهَا مِنْ كِنَانَتِهِ سَهْمًا
فَخَرَّتْ نَحْوَصٌ ذَاتُ جَحْشٍ سَمِينَةٌ	قَدْ اكْتَنَزَتْ لَحْمًا وَقَدْ طَبَّقَتْ شَحْمًا

لقد انفجرت أزمة الشاعر عن مجموعة من الأتّن الظمأى، يسوقها حمار الوحش، فكمّن وانتظر حتى ارتوت، فرماها بسهم لم يخطئها، إذ خرت واحدة منها وكانت سمينة صحيحة لم ينهكها الحمل ، مما يعني أنهم سوف يُطعمون ضيفهم ويطعمون، وهنا نلاحظ انتصاره للإنسان في صراعه مع الحيوان، فقد أبرز الإنسان في صورة المحتاج حاجة ملحة للصيد، ولم تكن الحاجة له بالدرجة الأولى وإنما كانت للغير/ الضيف، وهذا ما يشير كذلك إلى الانتصار لهذه القيمة التي شغف العرب بها وهي قيمة الكرم، مهما قيل عن الشاعر صاحب الصورة من البخل والشح، وغيرها من الأوصاف التي ألح على إبرازها لهذه الشخصية والشخصيات الأخرى والمكان .

وقد تركت هذه الانفراجة أثرها على الأسرة جميعها ، إذ تبدلت حالها من الإحساس ببؤس الفقر والعوز إلى سعادة الغنى بإكرام الضيف والنجاة من مذمة البخل (٤) :

فَيَا بَشْرَهُ إِذْ جَرَّهَا نَحْوَ قَوْمِهِ	وَيَا بَشْرَهُمْ لَمَّا رَأَوْا كَلِمَهَا يَدْمَى
فَبَاتُوا كِرَامًا قَدْ قَضَوْا حَقَّ ضَيْفِهِمْ	فَلَمْ يَغْرَمُوا غُرْمًا وَقَدْ غَنَمُوا غُنْمًا
وَيَاتَ أَبُوهُمْ مِنْ بِشَاشَتِهِ أَبَا	لِضَيْفِهِمْ وَالْأُمُّ مِنْ بَشْرِهَا أُمًّا

إن هذه النهاية السعيدة التي جاءت ختاماً طبيعياً للمعاناة التي عانتها الشخصيات جميعها تؤكد أن الشاعر قد قصد إلى بناء عمل فني يتخذ شكل القصة ذات الشخصيات والمكان والحدث مع

١ - علي النجدي ناصف : القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري . سابق . ص ٢٢ .

٢ - السابق ص ٢١ .

٣ - ديوان الحطيئة ص ٣٣٨ ، عنت : عرضت ، عانة : حمر الوحش ، نحوص : سمينة ، طبقت : امتلأت .

٤ - السابق الصفحة نفسها .

ما فيها من التعقيد الذي يبلغ ذروته ، ويستدعي حلاً " ولا يتيسر الحل إلا بإضافة عنصر جديد يعرف الفنان كيف يدخله ، ومتى يجعل له مكاناً في عمله الفني ، وتختتم القصة بالنهاية المقبولة " (١) ولم يكن العنصر الجديد سوى مجموعة الحمر الوحشية التي بدت في اللوحة منهزمة على عكس ما رأينا في كثير من اللوحات الفنية التي دخلت فيها الحُمر الوحشية طرفاً في صراع مع الإنسان ؛ لأن الشاعر إنما كان يريد الانتصار لهذه القيمة الخلقية قيمة الكرم .

ثانياً : الصورة الوصفية :

كان اتجاه الشعراء الأربعة نحو الصورة القصصية قد دفعهم دفعاً نحو حركية الصورة ودراميتها التي من شأنها أن تتواصل مع المتلقي ، وتشده إلى النص بما فيها من حدث وتعد فيه وحل يقف القارئ والمتلقي قبالة في حدس وتخمين عما تكون عليه النهاية مما يعني أن الصورة حية نابضة بالحركة والحياة ، أما في الصورة الوصفية ، فإننا نرى لوحة فنية يقوم الشاعر برسمها مستعيناً بالعناصر عينها التي يستعين بها الرسام في رسم لوحته التي قد تشير إلى بعض الدلالات النفسية المرتبطة بمبدعها ، وهو ما نجده أيضاً في اللوحة الوصفية الشعرية .

١. صورة الطلل :

ارتضت التقاليد الشعرية الموروثة عند العرب القدامى أن تكون المقدمة الطللية جزءاً أساسياً من بنية القصيدة العربية القديمة ، وإذا كان مؤرخو الأدب ونقادها قد اختلفوا حول نشأة الشعر العربي وأوليائه ، فإنهم قد اختلفوا كذلك في المقدمة الطللية وأول من بدأها هل هو المهلهل أم ابن حزام أم امرؤ القيس (٢) وقد كان ثمة إجماع على أن امرؤ القيس قد فتح على الشعراء العرب أبواباً كثيرة في الإبداع الشعري كان من بينها المقدمة الطللية .

كانت إشارة ابن قتيبة إلى نظام القصيدة دالة على المكانة التي تشغلها المقدمة الطللية من بنيتها، فقد قال إن: " مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها " (٣) وهي إشارة تستدعي العلاقة السببية بين البنى المكونة للقصيدة و الترابط والاتحاد بين أجزائها .

كما يمكن أن نلمح إشارة ابن قتيبة إلى دور العامل النفسي في تكون المقدمة الطللية، فالأطلال تقوم بدور المثير الذي يستثير شجون الشاعر وذكرياته، وتقوم دموعه بالتعبير الحسي عن هذه الاستثارة فاللوحة الطللية تؤدي " وظيفة خلق هذا الجو الشعري الذي يمنح الشاعر القدرة على القول؛ لأنه يصبح في حالة معاناة شعرية حادة تمده بالمشاعر التي تمكنه من التنفيس عن كل ما

١ - د/ صلاح رزق : معلقة امرؤ القيس وقصائد أخرى . سابق - ص ١٩٢ .

٢ - د/ حسين عطوان : مقدمة القصيدة الجاهلية . سابق . ص ٧٣ - ٨٠ .

٣ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء . سابق . ٧٤/١ .

يحتبس في نفسه من الإحساسات، ويدور في ذهنه من الأفكار والحوادث " (١) وهو ما يؤكد على " أن الشعراء الجاهليين كانوا صادقين في تصوير انفعالاتهم بآثار الديار وموكب الارتحال، فذلك تعبير عن مشاعر حقيقة للنفس البشرية في هذه المواقف " (٢) .

وربما رجعت علة المقدمة الطللية إلى فكرة القلق والحيرة المسيطرة على الشاعر الجاهلي بسبب تفكيره الدائم في ثنائية الحياة/ الموت والمصير الإنساني (٣) ومع ذلك تظل اللوحة الطللية مظهرًا من مظاهر تأثير البيئة الجاهلية على إنسانها ، فهي بيئة بدوية ديدنها تنقل أهلها وارتحالهم من مكان إلى آخر ، ومن ثمة فهذه اللوحة الطللية " تعبير عن تلك الظاهرة الطبيعية في المجتمع البدوي ، ظاهرة الحركة التي كانت نتيجة طبيعية للتفاعل الحتمي بين البيئة والحياة " (٤) وذلك ما يقترب بنا من الصورة العامة التي رسمها الشعراء الجاهليون للأطلال فقد صوروها حية نابضة بمظاهر الحركة والحياة التي تبدو في اقتران صورة الطلل بالماء والحيوانات والألوان المختلفة والدعاء بالنعمة والسقيا من الشاعر المتأمل فيها .

وبالرغم من مكانة اللوحة الطللية في القصيدة القديمة ، فإن عدة أبياتها في كثير من الأحيان لا تكاد تتجاوز أصابع اليد الواحدة ، وإن زادت فلا تكاد تصل إلى عدة أصابع اليدين ، ومن قبيل الحالة الأولى كانت اللوحة الطللية عند أوس ، ففضلاً عن قلة عدد أبياتها ، نجد مرات استخدامه إياها قليلة إذا ما قورن بغيره من الشعراء الآخرين ، وذلك ما يوضحه الجدول التالي :

الشاعر	مرات الاستخدام	عدد الأبيات
أوس	٤	١٠
زهير	١١	٤٢
كعب	٦	٢٠
الحطيئة	٧	٢٣

والى جانب هذه القلة نجد أن أطول مقدمة طللية عنده قد بلغت خمسة أبيات ، في حين بلغت عند الشعراء الثلاثة الباقين سبعة أبيات ، وربما كانت هذه القلة سبباً في خفوت الجانب الوصفي للأطلال عند أوس رغم تميزه بوصف السلاح والخمر والحيوان والسحاب ، وغير ذلك ، يقول أوس من بانيته الأولى عن بقايا ديار تماضر (٥) :

شَبَّهْتُ آيَاتِ بَقِيْن لَهَا فِي الْأَوَّلِينَ زَخَارِفًا قُشْبًا
تَمْشِي بِهَا رُبْدُ النَّعَامِ كَمْ تَمْشِي إِمَاءٌ سُرِبْتُ جُبْبًا

١ - د/ نوري حمودي القيسي : الطبيعة في الشعر الجاهلي . سابق ت ص ٢٦١ .

٢ - د/ علي الجندي : في تاريخ الأدب الجاهلي . سابق . ص ٣٣٥ .

٣ - حول تفسير المقدمة الطللية وتعليلها انظر : د/ إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي ص ٢٤٧ - ٢٥٥ .

٤ - د/ يوسف خليف : دراسات في الشعر الجاهلي ص ١٢٣ - دار غريب - القاهرة - رقم الإيداع ٤٦١٢ .

٥ - ديوان أوس ص ١ .

فقد اتكأ على أسلوب التشبيه ليصور العلامات التي بقيت من ديارها ، فهي تشبه الزخارف أو النقوش الجديدة التي لم تندثر ، ويبدو أنها علامات متباعدة فيما بينها ؛ لأنها غدت مسرحاً يمشي به النعام الأربد اللون في مشية شبيهة بمشية الجواري وقد ارتدين الثياب المعروفة بالجيب ، وهذا هو الوصف الحركي الذي تضمنه هذه اللوحة ، إلى جانب عنصر اللون الذي يبدو في الزخارف القشبية وريد النعام بيد أن عنصر الصوت يكاد يختفي إلا ما تستدعيه مشية الحيوانات من صوت ملازم للحركة .

وبرغم خفوت الجانب الوصفي في مثل هذه اللوحة إلا أننا لا نعدم وجود العامل النفسي أو الأثر النفسي الذي يتركه المكان / الأطلال والرسوم في قلبه ، فهو يقول في بيت واحد (١) :

هَلْ عَاجِلٌ مِنْ مَتَاعِ الْحَيِّ مُنْظُورٌ أَمْ بَيَّتْ دُومَةً بَعْدَ الْإِلْفِ مَهْجُورٌ

فالأثر النفسي الذي يتركه المكان الخالي من أصحابه هو ما يشير إليه السؤال الدال على الرغبة المسيطرة على نفسه في إدامة النظر إلى متاع أهل الحي ، ثم تردف هذه الأمنية بحيرة مقلقة ينتجها الاستفهام في المصراع الثاني ، وهو استفهام يستدعي الإجابة بالنفي أو الإثبات وكلاهما مما يبعث على حيرة الشاعر وقلقه من هذا الهجر الذي أصاب المكان بعد ارتحال الإلف عنه .

وإذا كان زهير قد قص أثر أستاذه أوس بن حجر في كثير من المناحي الإبداعية ، وكانت " الخاصة المشتركة بينه . أوس . وبين تلاميذه . ومنهم زهير . إنما هي قبل كل شيء مذهبه الشعري في الوصف " (٢) وخاصة وصف السلاح والحيوان ، فإن زهيراً قد تفوق على أستاذه في وصف الطلل وهذا ما نراه من اللوحة الطللية التي صدر بها معلقته (٣) :

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ	بَحُومَانَةَ الدَّرَاجِ فَالْمُتَتَلِّمِ
وَدَارَ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا	مَرَاجِعُ وَشَمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خِلْفَةً	وَأَطْلَاوُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حَجَّةً	فَلَأْيَا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ التَّوَهُمِ
أَثَافِي سَفْعًا فِي مُعَرَّسٍ مَرْجَلِ	وَنُؤْيَا كَجَذَمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَنَلَّمِ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبِيعِهَا	أَلَا عِمَ صَبَاحًا أَيُّهَا الرَّبِيعُ وَاسْلَمْ

يقف بنا زهير أمام هذه اللوحة الوصفية التي تسير أغوار نفسه المتحسرة على صورة ما تبقى من ديار أم أوفى ، وأول ما تبقى أمام عينيه هذه الدمنة التي يتساءل عنها سؤال المتوجع المتألم الذي يزداد ألمه وتوجعه عندما يتكئ على أسلوب المفارقة بين الجزء والكل اللذين يبدوان في صورة متتابعة متنقلة

١ - ديوان أوس ص ٣٩ .

٢ - د/ طه حسين : في الأدب الجاهلي . سابق . ص ٢٧٠ .

٣ - شعر زهير ص ٩ - ١١ ، حومانة : ما غلظ من الأرض ، الوشم : نقش الإبرة في الذراع يُحشى إثمداً ، وكان نساء الجاهلية يستعملن للزينة ، نواشر : عصب الذراع ، أثافي : مفودها أثفية وهي الحجارة التي تُجعل عليها القدر ، سفح : سود ، معرس : موضع نزول المسافرين ليلاً ، نؤي : حاجز من تراب يرفع حول البيت لمنع المطر من الدخول .

من الأصغر إلى الأكبر : دمنة ← دار ← ربع ، فالدمنة هي ما اسود من آثار الديار البالية ، وهي حجارة صامته لا تتكلم ، أما الدار ، فإنها تشبه الوشم الذي ترجعه الفتاة وتردده ليثبت على معصمها ، وقد أصبحت هذه الدار خالية بعد ارتحال أهلها إلا من هذه الحيوانات : العين أو البقر الوحشي ، والآرام وأولادها التي تتحرك حركة القيام والقعود في حرية مطلقة لا تخشى معها من يمنعها وقد صارت مجهولة لديه إلا ما يقوم ظنه بتأكيد حقيقتها عنده ، وعندما يعرفها يتوجه بالدعاء بالنعمة والسلامة إلى الربع جميعه .

وقد نجح زهير في توظيف العناصر المكونة للوحة الفنية الكلية في التعبير عن هذه الحيرة المتوجعة التي تبدو في دلالة اللون الأسود على الشؤم والموت ، والدمنة والوشم والأثافي التي تستدعي النار بدلالاتها على الإحراق والموت أيضاً ، كما تبدو الدلالة الحركية في صورة الحيوانات التي يخلف بعضها بعضاً ، وتنهض وتجتث ، أما الدلالة الصوتية فهي تبدو فيما يصدر عن هذه الحيوانات من الأصوات ، وكذلك في توجهه بالدعاء إلى الربع جميعه ، وتضافر هذه العناصر الثلاثة يشير إلى قصيدة الشاعر إلى بعث الحركة والحياة في هذه .

وإذا كان زهير قد اتكأ في رسم صورة الدار ، وما تبقى منها على المفارقة بين الجزء والكل ، فإنه يتكئ على المفارقة الدلالية والزمنية في صورة دار أسماء التي يقول فيها (١) :

قَفْ بِالْدِّيَارِ الَّتِي لَمْ يَغْفُهَا الْقَدَمُ	بَلَى وَغَيْرَهَا الْأَزْوَاحَ وَالْدِّيمُ
لَا الدَّارُ غَيْرَهَا بَعْدِي الْأَنِيسُ وَلَا	بِالدَّارِ لَوْ كَلَّمْتُ ذَا حَاجَةٍ صَمَمُ
دَارَ لِأَسْمَاءَ بِالْغَمَرَيْنِ مَائِلَةً	كَالْوَحْيِ لَيْسَ بِهَا مِنْ أَهْلِهَا أَرِمُ
وَقَدْ أَرَاهَا حَدِيثًا غَيْرَ مُقْوِيَةٍ	السَّرُّ مِنْهَا فَوَادِي الْحَفْرِ فَالْهَدَمُ

فالمفارقة الزمنية تبدو في وصف الديار في صدر البيت الأول بعدم الدروس والعفاء رغم قَدَمَ عهدها، ثم استدرك على هذا في العجز بأن ما غير الديار هو الرياح و الأمطار الدائمة، ويبدو أن استحضار صورة الماضي المشرق لهذه الديار إنما كان بدافع رغبة نفسية لا تريد للعين أن تقع من الديار إلا على كل ما هو مبهج وجميل، وهي رغبة تنكسر على حقيقة الواقع من التحول والتغير الذي أكد انتفاءه في البيت الثاني، فلم ينزلها بعده من أنيس يمكن أن يغير في ملامحها، وتستمر هذه المفارقة في البيتين الثالث والرابع، ففي أولهما يشبه دار أسماء المائلة أمامه بالوحي أو بالكتاب المسطور، وهو تشبيه يؤكد على أن المشبه ليس الدار، وإنما ما تبقى منها، وتلك آلية من آليات المجاز المرسل حيث العلاقة الكلية التي يراد منها الجزء، ثم يستمر في أسلوب المفارقة ليؤكد في البيت الرابع أن الدار غير خالية فَنَمَّ شيء ما يسكنها وإذا وازنا بين لحظة الحضور و الغياب لقلنا إنها لم تكن خالية من أهلها في الماضي، أما في الحاضر فهي خالية منهم، وإن كانت غير خالية إذ تسكنها الحيوانات على ما جرى العرف التصويري للشعراء .

١ - شعر زهير ص ١٠٠ - ١٠١ .

وإذا ما انتقلنا إلى صورة الطلل عند كعب وجدناه لا يخرج عما درج عليه زهير في هذا التصوير ، فكعب يصور الدمنة وما تركته من أثر في نفسه بقوله (١) :

أَمِنْ دِمْنَةٍ فَقَرَّ تَعَاوَرَهَا الْبَلَى لِعَيْنَيْكَ أَسْرَابٌ تَفِيضُ غُرُوبُهَا
تَعَاوَرَهَا طُولُ الْبَلَى بَعْدَ جَدَّةٍ وَجَرَّتْ بِأَذْيَالٍ عَلَيْهَا جُنُوبُهَا
فَلَمْ يَبْقَ فِيهَا غَيْرُ أَسٍّ مُدْعَذَعٍ وَلَا مِنْ أَثَافِي الدَّارِ غَيْرُ صَلِيبِهَا

فنجده يجرد من نفسه شخصاً آخر يخاطبه مستقهماً: أمن أجل هذه الدمنة فاضت دموعك؟! لقد أتى البلى الدمنة من كل جانب فأصابها بالدروس والعفاء، ولم تقف الريح ساكنة، وإنما أتت بالأمطار لتعفي على كل شيء، وهنا نلمح المفارقة الدلالية بين المطر وفعله، فالمطر بما فيه من الماء مصدر حياة ، ولكنه ها هنا مصدر موت لهذه الدمنة التي كانت ماثلة عامرة أهلة بأهلها إذ لم يبق منها غير أساس الحوض المضروب حول الخباء ليمنع دخول المطر إليه ، وغير الحجارة المتبقية من الأثافي التي يحمل عليها القدر ، ونلمح في هذه اللوحة الوصفية تضافر عناصر الصوت الذي ينتجه سقوط المطر والتساؤل الحائر لنفسه ، واللون الذي يبدو في الدمنة والأثافي ، وحركة تلمح في نزول المطر ، وفيضان الدموع ، وجر الرياح أذيالها .

ويقدم الحطيئة صورة دار هند، وقد أصابها العفاء إلا ما بقي من الأثافي، وهي صورة تكاد تكون صورة كعب السابقة، لولا التفصيل الذي قدمه الحطيئة لصورتها، يقول (٢) :

يَا دَارَ هِنْدٍ عَفَتْ إِلَّا أَثَافِيهَا بَيْنَ الطَّوِيِّ فَصَارَتْ فَوَادِيهَا
أَرَى عَلَيْهَا وَلِيٍّ مَا يُغَيِّرُهَا وَدِيمَةً حَلَيْتَ فِيهَا عَزَالِيهَا
قَدْ غَيَّرَ الدَّهْرُ مِنْ بَعْدِي مَعَارِفَهَا وَالرَّيْحُ فَادَقَنْتَ مِنْهَا مَعَانِيهَا
جَرَّتْ عَلَيْهَا بِأَذْيَالٍ لَهَا عُصْفٌ فَأَصْبَحَتْ مِثْلَ سَحْقِ الْبُرْدِ عَافِيهَا
كَأَنِّي سَاوَرْتَنِي يَوْمَ أَسَأَلُهَا عَوْدَ مِنَ الرُّقْشِ مَا تُصْنَعِي لِرَاقِيهَا

إن وقفة الشاعر أمام الدار ونداءها، إنما هو استحضار للصورة التي كانت عليها الدار في الماضي، أما اللحظة الحاضرة فقد عفت فيها بعض أجزاء هذه الدار، واختار منها الأثافي حيث القدر والحجارة السوداء بفعل النيران المضرمة تحت القدر مما يستدعي دلالة الجود والكرم من ناحية، ومن ناحية أخرى تستدعي اللون الأسود بدلالته على الشؤم والموت الذي يجد أداة تحقيقه وهي المطر المتتابع مع الديمومة التي لا تبقى على شيء أتت عليه وهو هنا دار هند ، تلك الدار التي بدت أو ما تبقى منها مأزومة من الأمطار المتتابة ، ومن الدهر والريح التي جرت أذيالها عليها ، وأصابتها بالعفاء والدروس ، وصارت الدار شبيهة بالثوب البالي .

١ - ديوان كعب ص ١٣٩ ، أس : الأساس أو ما تبقى من الحوض المحفور حول الخباء ، مدعذع : متهدم .

٢ - ديوان الحطيئة ص ٢٨٠ ، الطوى : بئر بمكة ، صارة : جبل ، أرى عليها : دام ، ولي : مطر يجيء بعد مطر سابق ، عزاليها : م/ عزلاء وهي مصب الماء ، عُصْف : شديدة ، سحق البرد : الثوب البالي ، عافي : دارس .

وإذا وازنا بين صورة الحطيئة وصورة كعب لوجدنا المعجم اللغوي مرتكزاً على الدوال عينها، وخاصة: الدمنة . الدار . الأثافي . الجنوب التي تجر أذيالها، كما نجد الحالة النفسية عند كعب في فيضان الدموع لرؤية الدمنة المقفرة، أما عند الحطيئة، فقد عبر عن هذا الأثر النفسي الذي تركه سؤال الدار الصامته العافية في نفسه من خلال تحقيق سوء الحالة، وهي حال شبيهة بمن لدغته الأفعى القديمة التي لا تستجيب لرقى الراقين ، ولم تخل صورة الحطيئة من العناصر الثلاثة : الصوت واللون والحركة، وتضافرها يبعث على حيوية الصورة وحركيتها .

٢. صورة المرأة :

احتفل الشعراء العرب بالمرأة أيما احتفال ، وأحلوها من شعرهم مكانة محورية كانت معها مرتكزاً لبنية قصائدهم ، فالوقوف على الأطلال استدعاء للمرأة المفارقة ، وهو يُسلم للحديث عن المرأة في صورة النسيب ، أو التغزل من خلال هذا الغرض الذي شاع في الشعر القديم شيوعاً كبيراً ، واتخذ عندهم اتجاهين ، أولهما غزل حسي سواء كان فاحشاً أو غير فاحش وقد " أكثر الشعراء في الأول من التغزل . الحسي الفاحش . في النساء ووصفهن أو وصف مفاتنتهن ، وتشبيهها بأشياء مادية حسية نابعة من صميم البيئة الجاهلية وطبيعتها ومكوناتها ويلاحظ أنه كان النوع السائد في الغزل الجاهلي ، وقلما خلا منه شعر شاعر " (١) .

وأما ثانيهما ، فغزل عفيف قنع فيه الشعراء بالتعبير عن العاطفة دون التطرق إلى ذكر أوصاف المرأة ومفاتنتها الحسية، وهذا النوع وإن كان أقل من سابقه في المساحة الشعرية التي شغلها، فإنه يلفت إلى مكانة المرأة المحبوبة من نفوس أصحابه خاصة، وعند العرب عامة، فقد نظروا إليها نظرة تقديس عندما شبهوها أو رمزوا إليها بعدد من الرموز المقدسة في الميثولوجيا العربية كالشمس والمهابة والغزال والنخلة (٢) وربما رجعت بواعث الغزل بالمرأة إلى رغبة الشعراء في التعبير عن عواطفهم ناحيتها بالشعر؛ لأنه " الفن الجميل الذي صوروا به عواطفهم، وقد بقي من شعرهم فيض غزير مختلف الألوان والخصائص، والغزل جدول مترع من هذا الفيض " (٣) وربما رجعت تلك البواعث إلى الناحية الجمالية من المرأة وما أثارته في نفوسهم من المشاعر والأحاسيس التي راحوا يعبرون عنها، سواء كانت هذه الناحية الجمالية معنوية متعلقة بالطبيعة النفسية للمرأة ، أو كانت مادية حسية متعلقة بالجمال الشكلي كقول أوس (٤) :

١ - د/ يوسف حسين بكار : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ص ١٣ . دار المعارف ١٩٧١م . القاهرة .
٢ - حول تقديس العرب للمرأة انظر : د/ علي البطل : الصورة الفنية في الشعر العربي ص ٤٩ - ٥١ ، د/ نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص ١٠٥ - ١١٣ ، د/ مصطفى عبد الشافي الشورى : الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري ص ٩٢ - ٩٧ ، د/ أحمد كمال زكي : التفسير الأسطوري للشعر القديم ص ١٢٣ مجلة فصول مج ١/ع ٣ ، د/ إبراهيم عبد الرحمن : التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي : مجلة فصول العدد نفسه ص ١٣١ .
٣ - د/ أحمد محمد الحوفي : الغزل في العصر الجاهلي ص ١٢ ط ١٩٧٣م دار نهضة مصر .
٤ - ديوان أوس ص ١٣ - ١٤ ، فنكت : لجبت ، حمش اللثات : قليلة اللحم ، عروب : ضحوك متحبة إلى زوجها ، مكلاح : عابسة ، ريقها : ماء الفم ، اغتبتت : شربت الغبوق / شراب العشي ، ورهاء : حمقاء والمراد شديدة .

وَدَّعْ لَمِيسَ وَدَاعَ الصَّارِمِ اللَّاحِي إِذْ فَتَكَتْ فِي فَسَادٍ بَعْدَ إِصْلَاحٍ
إِذْ تَسْتَبِيكَ بِمَصْقُولٍ عَوَارِضُهُ حَمَشِ اللَّثَاتِ عَذَابٍ غَيْرِ مِفْلَاحٍ
وَقَدْ لَهَوْتُ بِمِثْلِ الرِّئَمِ آنَسَةِ تُصْبِي الْحَلِيمَ عَرُوبٍ غَيْرِ مِفْلَاحٍ
كَأَنَّ رِيْقَتَهَا بَعْدَ الْكَرَى اغْتَبَقَتْ مِنْ مَاءٍ أَصْهَبَ فِي الْحَانُوتِ نَضَاحٍ
أَوْ مِنْ مُعْتَقَةٍ وَرَهَاءَ نَشْوَتِهَا أَوْ مِنْ أَنَابِيبِ رُمَانٍ وَتَفَّاحٍ

فهو يرسم صورة حسية للميس يبدؤها منذ اللحظة الأولى التي عزمت فيها بلجاجة وإلحاح على الرحيل تاركة قلبه لفساد البين الذي أزمعته ، وقد رأى أن يبادلها الجزاء من جنس عملها رغم تعلق قلبه بها ، وهو يبدأ هذه الصورة الوصفية بالوجه أول ما يلفت الرجل من جمال المرأة ، ويقف منه عند الفم المبتسم الذي يبرز مع ابتسامه جمال أسنانها فهي مصقولة لامعة تحيط بها لثة قليلة اللحم على ما كان ينتظره العربي القديم من جمال اللثة (١) ومن تداعيات الفم حديثه ؛ ولذلك يصفها بأنها آنسة تؤنس بحديثها الرجال مما يعني النظرة التقديسية لها من قبل الرجل ، ويشبها بالرئم أو الطبي الأبيض مستدعيًا بهذا التشبيه ما يرتبط به في الميثولوجيا العربية من التقديس والعبادة ومن ثمة المرأة التي تبدو في الصورة الأوسية متحبة إلى زوجها غير عابسة ورضابها طيب الرائحة لامع كأنما اغتبت من الخمر شراب الغبوق بالعشي .

ويقدم زهير للمرأة صورة حسية مال فيها إلى التفصيل ، ولكن في غير فحش ، بدأها بذكر الكل ثم أتبعه بذكر تفاصيله ، وذلك حيث يقول (٢) :

تَنَازَعَهَا الْمَهَا شَبَهَا وَدُرُّ النَّ حُورٍ وَشَاكَهَتْ فِيهَا الظَّبَاءُ
فَأَمَّا مَا فَوَيْقَ الْعِقْدِ مِنْهَا فَمِنْ أَدْمَاءَ مَرْتَعَهَا الْخَلَاءُ
وَأَمَّا الْمُقْلَتَانِ فَمِنْ مَهَاةٍ وَلِلدُرِّ الْمَلَاةِ وَالصَّفَاءِ

وأول ما يطالعنا من هذه الصورة الوصفية هذا الثالوث المقابل لصورة المرأة : المهَا . الدر . الظباء . وهو يمثل كليات الصورة التي فصلها البيتان التاليان ، وتلك سمة تصويرية عند زهير ، فقد " كان يحقق صوره ، ولم يكن يعتمد في هذا التحقيق على اللغة وحدها ، بل كان يعتمد قبل كل شيء على أن تكون الصورة واسعة هذه السعة التي تتضمن التفصيل والتفريع ، وكأنه يريد أن يحملها أكثر طاقة ممكنة في التعبير والتمثيل " (٣) وقد بدأ تفصيله من حيث انتهى في الكليات ، فبدأ بذكر وجه الشبه بين المرأة والطبي ، وحدده بالعنق الطويل ، ثم عاد إلى المهَا ليجعل وجه الشبه بينهما هو المقلتان من حيث السعة ، وختم صورته بذكر الوجه الجامع بين المرأة والدر : الملاحاة والصفاء ، وإذا كانت المهَا والظباء تشيران إلى العلاقة الميثولوجية بينهما وبين المرأة عند العرب ، فإن تشبيه المرأة بالدر يستدعي الشمس ، والدر " صورة مصغرة للشمس المشعة البراقة " (٤) ، وهذا يعني أن ارتباط

١ - د/ أحمد الحوفي : الغزل في الشعر الجاهلي . سابق . ص ٥٠ .

٢ - شعر زهير ص ١٢٥-١٢٦ .

٣ - د/ شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي . سابق . ص ٢٦ .

٤ - د/ علي البطل : الصورة الفنية . سابق . ص ٥١ .

المرأة بالدر / الشمس يؤكد أن المرأة كانت رمزاً للشمس التي عبدها الجاهليون وكانوا " يسجدون لها إذا أشرقت ، وإذا توسطت السماء ، وإذا غربت " (١) .

وإذا ما انتقلنا إلى صورة المرأة عند كعب وجدناه يرسم صورة وصفية حسية لسعاد في لاميته المرتبطة بها ، وهي صورة بعيدة عن الفحش شأنه في ذلك شأن أوس وزهير (٢) :

بَانَتْ سَعَادُ فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتَبُولُ	مُتَيِّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُولُ
وَمَا سَعَادُ غَدَاةَ الْبَيْنِ إِذْ رَحَلُوا	إِلَّا أَغْنَى غَضِيضُ الطَّرْفِ مَكْحُولُ
تَجَلُّو عَوَارِضَ ذِي ظَلَمٍ إِذَا ابْتَسَمَتْ	كَأَنَّهُ مِنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَغْلُولُ
شَجَّتْ بِذِي شَبَمٍ مِنْ مَاءٍ مَخْنِيَةٍ	صَافٍ بِأَبْطَحِ أَضْحَى وَهُوَ مَشْمُولُ
تَجَلُّو الرِّيحَ الْقَدَى عَنْهُ وَأَفْرَطُهُ	مِنْ صَوْبِ سَارِيَةٍ بِيضٍ يَغَالِيلُ

لقد بدأ صورته ببداية أوس عينها : ارتحال سعاد، وذهاب عقله لتدلّيه في حبها، ثم أخذ في تقديم صورة وصفية لها ركز فيها عدسته الوصفية على وجهها متناولاً أجزاءه بالوصف الدال على علة التعلق بها، فصوتها أغن محبب عنده كما هو محبب عند العرب جميعهم (٣) ولها عين فاترة ذات أجفان سود كأنما اكتحلت بحجر الإثمد، وتظهر ابتسامتها بريق ماء أسنانها كأنما نهلت من الخمر وعلت منها، وعطفه بين النهل وهو أول الشرب والعلل وهو الشرب الثاني تأكيداً للمعان أسنانها ، أو كأنما شربت ماء الوادي البارد بفعل رياح الشمال ، ومما يؤكد صفاء الريق ولمعانه أن الريح قد أزلت عنه كل ما يمكن أن يقع عليه فيشوهه من تراب وغيره .

وإذا كان تشبيه المرأة بالمها والغزال والظبي مما هو شائع عند الشعراء العرب ، ورأيناه في صورتَي أوس وزهير السابقتين ، ولم نره في صورة كعب السابقة ، فإن كعباً في صورته الوصفية لأم شداد لا يبعد عن مثل هذه الصور الوصفية الرابطة بينها وبين الحيوانات الأخرى ، وهي صورة لم تقف عند حد الوجه وحده كما في الصورة السابقة ، وإنما تناولت بعض أجزاء جسدها ، وذلك في غير فحش ، يقول كعب (٤) :

أَرَى أُمَّ شَدَادٍ بِهَا شِبَهُ ظَبِيَةٍ	تُطِيفُ بِمَكْحُولِ الْمَدَامِيعِ خَاذِلِ
أَغْنَى غَضِيضِ الطَّرْفِ رَخْصَ ظُلُوفُهُ	تَزُودُ بِمُعْتَمٍ مِنَ الرَّمْلِ هَائِلِ
وَتَزْنُو بِعَيْنِي نَعْجَةً أُمَّ فَرْقَدِ	تَظَلُّ بِوَادِي رَوْضَةٍ وَخَمَائِلِ
وَتَخْطُو عَلَى بَرْدِيَّتَيْنِ غَذَاهُمَا	أَهَاضِيبُ رَجَافِ الْعُشَيَّاتِ هَاطِلِ
وَتَفْتَرُّ عَنْ غُرِّ الثَّنَائَا كَأَنَّهُمَا	أَفَاحُ تَرَوَى مِنْ عُرُوقِ غَلَائِلِ

١ - د/ أحمد الحوفي : الحياة العربية من الشعر الجاهلي ص ٤٢١ - ط ١٩٧٢م - دار نهضة مصر - القاهرة .
٢ - ديوان كعب ص ١٩ ، ظلم : بريق الأسنان ، مخنية : منعطف الوادي ، مشمول : مبرد برياح الشمال ، تجلو القذى : تزييله ، والقذى : ما يقع في العين والشراب من الأتربة وغيرها ، يغاليل : جمع يعلول وهو الغدير .
٣ - د/ أحمد الحوفي : الغزل في الشعر الجاهلي ت سابق ص ٦٧ .
٤ - ديوان كعب ص ٦٧ ، خاذل : ولد الظبي المتخلف عن أمه ، رخص الظلوف : لين الحوافر ، فرقذ : ولد البقرة ، أهاضيب : الدمعة من المطر ، رجاف : رعد قوي ، العروق الغلاغل : التغلغلة في التراب ، والمراد الوصف بالصفاء .

فأول ما يطالعنا من صورتها هو شبهها الطبية التي تدور باحثة عن ولدها الخاذل ، ثم يصفها بما قدمه من وصف سعاد بغنة الصوت وفتور الطرف ، وهما في الوجه ، ثم ينتقل إلى الأسفل حيث الحوافر ليصفها باللين ، ويعلو قليلاً ليصف ساقها بالطول والنعومة والبياض ، وبين اللين والنعومة وغنة الصوت وفتور الطرف تقارب دلالي يستدعي وصف المرأة على الجملة بالرقّة واللين ، وتلك صورة وصفية بعيدة عن ذلك الفحش الذي نجده عند الحطيئة في قوله (١) :

آثَرْتُ إِذْ لَاجِي عَلَى لَيْلِ حُرَّةٍ	هَضِيمِ الْحَشَا حُسَانَةَ الْمُتَجَرِّدِ
إِذَا النَّوْمُ أَلْهَاهَا عَنِ الزَّادِ خِلَتَهَا	بُعَيْدَ الْكَرَى بَاتَتْ عَلَى طَيِّ مُجَسَّدِ
إِذَا ارْتَفَقَتْ فَوْقَ الْفِرَاشِ حَسِبَتْهَا	تَخَافُ انْبِثَاتِ الْخَصْرِ مَا لَمْ تَشُدِّدِ
وَتُضْحِي غَضِيضَ الطَّرْفِ دُونِي كَأَنَّمَا	تَضْمَنُ عَيْنَيْهَا قَدْ دُيْ غَيْرُ مُفْسِدِ
إِذَا شِئْتُ بَعْدَ النَّوْمِ أَلْقَيْتُ سَاعِدِي	عَلَى كَفَلِ رِيَّانٍ لَمْ يَتَّخِذْ
لَهَا طِيبٌ رِيًّا إِنْ نَأْتَيْ وَإِنْ دَنَتْ	دَنْتُ عِبْلَةً فَوْقَ الْفِرَاشِ الْمُمَهَّدِ
خَمِيصَةً مَا تَحْتَ النَّطَاقِ كَأَنَّهَا	عَسِيبٌ نَمَا فِي نَاضِرٍ لَمْ يُخْضِدِ
تُفَرِّقُ بِالْمِدْرَى أَثِيثًا كَأَنَّهُ	عَلَى وَاضِحِ الذَّفْرِى أَسِيلُ الْمُقْلَدِ
تَضَوُّعَ رِيَّاهَا إِذَا جُنْتُ طَارِقًا	كَرِيحِ الْخُرَامَى فِي نَبَاتِ الْخَلَى النَّدِيِّ

إنه يبدأ الصورة بداية ذاتية يتحكم فيها ضمير المتكلم العائد على ذاته التي تؤثر البكور لقضاء حوائجه على المبيت مع هذه المرأة التي استرسل في أوصافها الحسية مع الإشارة " الصريحة لمواقع الفتنة والشهوة " (٢) منها ، وأول مواقع الفتنة والشهوة ضمور البطن ومطلق الحُسن عند التجرد من الثياب ، وطيب رائحة فمها كأنها الزعفران حتى وإن نامت على غير طعام ، ولها خصر دقيق تخاف انقطاعه لدقته إذا قامت لتجلس بسبب عجزتها ، ثم يصفها وصفاً معنوياً بالحياء الذي يبدو في فتور طرفها الذي لا ترفعه من شدة حيائها •

ثم يعود إلى هذا الوصف الحسي الفاحش عندما يصف عجزتها عند تحسسها بالامتلاء ، مع رائحة ريانة طبية عند إقبالها عليه، وفخامة عند إدبارها عنه، وهي خميصة ما تحت النطاق التي تتنطق به مع لين ونضارة ، أما شعرها ، فهو كثير طويل يغطي ما تحت أذنيها، وما بعد موضع العقد من عنقها، وتلك إشارة إلى طول العنق وهو من الصفات المحببة لدى العرب على النحو الذي سبق، ويؤكد على طيب رائحتها التي تفوح منها عندما يزورها ليلاً •

والحق إن هذه الصورة الغزلية الواصفة لمفاتن المرأة الحسية في شيء من الفحش القابع في تحديد عملية الوصف من خلال العلاقة الرابطة بينه وبينها ، خاصة في الليل لتستثير حفيظة المتلقي العالم بطبيعة الحطيئة النفسية البعيدة عن البحث عن العلاقة بالمرأة أيًا كانت ؛ لأنه كان معوزًا باحثًا

١ - ديوان الحطيئة ص ٦٨ - ٧٢ ، هضم : ضامرة البطن ، مجسد : به رائحة الزعفران ، ارتفعت : اتكأت ، ريان : ممتلئ ، لم يتخذ : لم يهزل ، عبلّة : فخمة ، لم يخضد : لم ينكسر ، أثيث : شعر كثير ، المدرى : المشط ، الذفرى : العظم الناتئ خلف الأذن ، أسيل : طويل ، المقلد : موضع القلادة ، الريا : الريح الطبية ، الخلى : الرطب من النبات
٢ - إيليا حاوي : الحطيئة في سيرته ونفسيته وشعره ص ١٤١ - دار الثقافة - بيروت - ١٩٧٠ م •

عن المال، وعن طرق اكتسابه بالمدح حيناً والهجاء حيناً آخر، مما يعني أن العلاقة الجسدية، أو العاطفية بالمرأة لم تكن من همّ حياته المقعد المقيم، وأغلب الظن أن صورته الحسية السابقة إنما كانت سيرة على ديدن الشعراء العرب في وصف العلاقة مع المرأة، وإن أحاطها شيء من التطرف في الوصف، وهو تطرف يتفق وطبيعة حياة الحطيئة .

على أن ليست هذه الصورة الوحيدة التي قدم فيها الحطيئة وصفاً حسياً للمرأة يعرض فيه لمواطن الفتنة والشهوة، فقد قدم في مواضع أخرى صورة وصفية معتدلة لها، وهي صورة بعيدة عن ذلك الفحش الذي طالعنا به الصورة السابقة (١) كما نراه يعرض لوصف أمه وهو يهجوها بهجاء مقذع وهو هجاء نال به أباه أيضاً (٢) هجاء يؤكد على أن علاقته بالمرأة لم تكن كالتى رأيناها عند أوس وزهير وكعب من خلال الصور الوصفية التي قدموها للمرأة .

وفي ضياء ما قدمت من دراسة الصورة عند الشعراء الأربعة في هذا الفصل من حيث أنماطها وطبيعتها ، وكيفية بنائها يمكن للباحث أن يخلص إلى النتائج التالية :

١. عرض الشعراء الأربعة للصورة الجزئية من تشبيه واستعارة وكناية من خلال ما تمتعوا به من سعة في الحواس ، وقدرة على التقاط أوجه التشابه بين الظواهر التي عرضوا لها في صورهم الجزئية التي كانت حسية الطابع ، إذ لعبت حواسهم المرهفة في تكوين الصورة التي اتكأت بالدرجة الأولى على العناصر الطبيعية المشاهدة أمام أعينهم ، وذلك ما يشير إلى أثر البيئة الجاهلية في بنية تلك الصور خاصة والقصائد عامة .

٢. ومن خلال العناصر الحسية وجدناهم يخرجون في صورهم الجزئية الأغمض إلى الأوضح وقد بدا ذلك بصورة واضحة في الصور الكنائية التي تحولت فيها المجردات كالكرم والبخل والشجاعة والمثالب والمكارم إلى صور محسوسة مدركة بالحواس الإنسانية المختلفة .

٣. أظهرت الصور الجزئية ومثلها الكلية علاقات التأثير والتأثر التي مارسها السابق على اللاحق ، فقد رأينا بعض الصور تتكرر بالجملة عند الشاعر اللاحق ، وذلك ما يبرز أثر كل من أوس وزهير على كعب والحطيئة في بنية صورهم مما يشير إلى انتظام الأربعة في مدرسة شعرية واحدة اصطلاح على تسميتها مدرسة الصنعة ، أو مدرسة عبيد الشعر التي كانت تعمد إلى التأنى والتثقيف والتتقيح والتحكيك في نظم القصائد حتى سميت عند زهير بالحوليات ، وقد بدا أمر هذا التحكيك والتتقيح والمراجعة في بنية الصور الجزئية بصورة خاصة .

٤. عمد الشعراء الأربعة في بنية صورهم الكلية إلى أسلوب القص الذي يؤكد ما في القصيدة من وحدة عضوية مبعثها اتكاء الصورة على عنصر السببية الذي يؤدي إلى الترابط والتماسك ، مع

١ - انظر ديوان الحطيئة ص ٢٤٧ - ٢٤٨ .

٢ - انظر السابق ص ١٠٠ - ١٠٣ .

الإعلاء من شأن الحبكة الفنية في الصورة القصصية التي عمدوا فيها إلى العنصر الحيواني وتحميله بالرمز الفني وإيحاءاته المتعددة بتنامي الحدث للوصول إلى لحظة التثوير الفني الذي يؤدي دوره في ربط المتلقي بالصورة المحكية وبالقصيدة الشعرية •

٥- لم تخل صورهم القصصية المتكئة على الحيوان من العنصر البشري الذي وجدناه يدخل طرفاً في لوحة الصيد والطرْد ، وإن كان انتصارهم بالدرجة الأولى للحيوان الذي يمثل عماد حياتهم مما يعني أن البيئة المحيطة قد لعبت دورها أيضاً في بنية القصيدة القصصية ، فالحيوان في صراعه مع الصائد / العنصر البشري كان ينجو من الصائد ، ويفوز بالنجاة في حين يلحق الصائد ألمه وحسرته لفشله في الحصول على الصيد الذي انتظره وتربص به الدوائر باستثناء الصورة الوحيدة التي وجدناها عند الحطيئة ، وهو يقص حكاية الأعرابي المعوز الفقير الذي ازدادت أزمته مع مجيء الضيف على غير توقع منه ، فقد انتصر الحطيئة للصائد ؛ لأنه في الواقع يريد الانتصار للمجرد وهو الكرم بما هو قيمة من قيم الحياة العربية الأثيرة •

٦- نجح الشعراء الأربعة في تقديم لوحات وصفية غنية بعناصر اللوحة الفنية من صوت ولون وحركة ، مع تتبع للجزئيات والتفاصيل المكونة للصورة الكلية التي بدت وكأنها لوحة فنية غنية بالحركة والحياة خاصة مع وصف الطلل الذي حمل الكثير من السمات النفسية لكل واحد من هؤلاء الشعراء الأربعة الذين تناولوا الطلل من كل جوانبه ليبرز أثر حالته على ذواتهم ، وما استدعاه من بُعد للحبيبة المفارقة التاركة الشعراء وهم يعيشون هم الفراق والتحول الملموس في الحياة المحيطة بهم •

٧- شغلت المرأة حيزاً واضحاً من بنية الصورة الوصفية عند هؤلاء الشعراء ، وقد وجدناهم يرسمون صورة وصفية للمرأة تقوم على الجانب الحسي البعيد كل البعد عن الفحش والبذاءة في رسم الصورة ، فقد عمد أوس وزهير وكعب إلى البعد عن وصف المفاتن الحسية المثيرة للفتنة من المرأة ، ويبدو أن ذلك قد كان راجعاً إلى طبيعة أوس من حيث اتصافه بالحكمة والتعقل رغم كونه رجلاً غزلاً على ما سبق ذكره من قول ابن قتيبة ، تلك الحكمة التي رأيناها مع زهير أكثر وضوحاً إلى جانب الطبيعة الذاتية لزهير المتأمل في الطبيعة والكون واستخلاص العبر والعظات ، هذا إلى جانب استئثار غرض المدح بمعظم نتاجه الشعري ذلك المدح الذي كاد أن ينحصر في هرم بن سنان والحارث بن عوف وغيرهما ممن كان لهم على زهير فضل الجود والكرم ، ويمكن أن يعلل تأثر كعب بأبيه زهير في بعده عن الوصف الحسي الفاحش لمفاتن المرأة إلى جانب تأثره الواضح بالإسلام •

أما الحطيئة فقد غلب على صورة المرأة في شعره ميله إلى الجانب الحسي الفاحش الذي اقترب من مرحلة التطرف سواء في الوصف الحسي الفاحش للمرأة ، أو في الوصف الحسي البعيد عن الفحش خاصة في جانب الهجاء الذي قدمه لأمه ، أما الوصف الحسي البعيد عن الفحش بالنسبة للمرأة من غير أمه ، فقد كان من القلة إذا ما قورن بوصفه الحسي الفاحش •

الباب الثاني التحليل النصي

مدخل :

يسعى هذا الباب إلى دراسة النص الشعري عند شعراء الصنعة الأربعة في ضوء مبادئ علم النص وإجراءاته ؛ بغية الكشف عن كيفية تحقق النصية التي سعت إليها تلك المبادئ والإجراءات ، ولذلك فإن هذا الباب سيكون في المقام الأول دراسة تطبيقية مشفوعة بالنتظيريات النقدية المرتبطة بمبادئ علم النص وإجراءاته تلك التي لا تقف فقط عند حد البحث عن نصية النص ، وإنما يمكنها أن تجيب عن مجموعة من الأسئلة المتعلقة بالإبداع الشعري العربي القديم خاصة ، منها مدى تحقق الوحدة والترابط والانسجام في القصيدة الشعرية العربية ، وقد تكفل الفصلان الأول والثاني من هذا الباب بعرض قضية التفكك وعدم الانسجام بين أجزاء القصيدة القديمة في ضوء ما يضمنان من المعطيات والمبادئ والإجراءات •

ومنها البحث عن حدود التواصل والاتصال بين الشعراء العرب القدامى ومظاهر التأثير والتأثر بينهم ، ومفهوم الإبداع الشعري ، وعلاقة الشعراء بما بين أيديهم من الموروث الثقافي والحضاري والديني ، وذلك في الفصل الثالث الخاص بدراسة التناص عند شعراء الصنعة الأربعة •

ومنها علاقة الشعر العربي بالبيئة التي تخلق فيها ، وأثر ذلك في انتماء هذا الشعر إلى المرحلة الزمنية التي أُبدع فيها ، فقد تعرض الشعر العربي إلى حملة التشكيك الشهيرة التي انبرت لها أقلام الكثيرين بالمعارضة والتسفيه بما ملكت هذه الأقلام من علم وحكمة وغيره على هذا التراث العربي القديم الذي تعرض ضمن ما تعرض له المجتمع العربي من المحن والمآسي المتعددة ، ولن يخوض البحث في مسألة الشك في الشعر الجاهلي ، وإنما سيضع ذلك من بين ما يمكن أن تتوصل دراسته التطبيقية إليه من النتائج •

الفصل الأول الترابط النصي

مدخل :

المبحث الأول :

بنية الحضور / الغياب

المبحث الثاني :

بنية الخطاب

المبحث الثالث :

بنية الربط

المبحث الرابع :

بنية التكرار

عرض البحث في التمهيد الأول عرضاً مجملاً لمفهوم السبك ، أو الترابط النصي الذي يتكئ على النحو وقوانينه التي تسهم بدور فعال في ربط سطح النص ؛ ولذلك استعاض **كلاوس برينكر** عن السبك أو الترابط النصي بالوصف أو التماسك النحوي منطلقاً في ذلك من تعريف النص بأنه " تتابع متماسك من الجمل . أو أنه . وحدة لغوية تواصلية " (١) وقد عرّف برينكر الوصف أو التماسك النحوي بأنه " العلاقات النحوية الدلالية الوثيقة الصلة بربط النص بين الجمل المتعاقبة في نصّ ما " (٢) وذلك ما يشير إلى مكانة علم النحو من الدراسات النصية .

واتكاء الترابط النصي على علم النحو وقواعده ؛ إنما يُعَلَّل بسعي هذا العلم في العادة " على إعادة بناء النظام اللغوي العام والمجرد ، حيث يجرّد في الاستعمال اللغوي من الفروق الفردية والاجتماعية والجغرافية والعارضة " (٣) وإذا ما قصرنا النظام اللغوي على الأدب والشعر منه على وجه خاص ، وربطنا البنية الشعرية بالبنية النحوية للوقوف على ما في النص الشعري من التماسك والترابط ، فإننا سوف ندرك أثر النحو في تحديد السمات البارزة لنصّ شعريّ ما ؛ لأن " النسيج النحوي للشعر يقدم عدداً من الملامح البارزة الشديدة الخصوصية التي تسم أدباً قومياً معطى ، ومرحلة محددة وجنساً أدبياً خاصاً وشاعراً مفرداً ، أو تسم أكثر أثراً مفرداً " (٤) لأن نحو النص هو العلم " الذي يصف وسائل التعبير المسئولة عن عملية تشكيل النص " (٥) وجعله على مستوى السطح كلاً مترابطاً محتفظاً بكيونته واستمراريته التي تتحقق بالترابط السطحي لجمله وعباراته المتتابعة ، وحيثما " يوجد كلام / مقال متتالي يوجد بالضرورة تتبع وتسلسل ، وبالاختصار : ربط للعبارات " (٦) بواسطة الوسائل النحوية .

وقد ذهب علماء النص إلى أن الوسائل النحوية المعينة على تحقيق عملية الترابط النصي متعددة منها أدوات الربط التي " تصل بين المفردات وأجزاء الجمل والجمل ، وتعبّر عن دلالات وعلاقات كثيرة كالتعليل والاستدراك والتلازم والتتابع والتعليق ، وغير ذلك " (٧) وهذه الروابط منها ما هو لفظي كالنكرار وهو التعبير الذي يكرر في الكل والجزء ، وهو من عوامل الترابط النصي كما تشير إلى ذلك الدلالة المعجمية لمادة كرر التي من معانيها الرجوع (٨) وله نوعان أولهما : التكرار المحض المحض أو التام ، وهو " إعادة اللفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق المتحد المعنى كذلك مرتين

١ - كلاوس برينكر : التحليل اللغوي للنص ترجمة د/ سعيد حسن بحيري ص ٢٤ ، ٣١ - ط١/٢٠٠٥ م مؤسسة المختار .

٢ - السابق ص ٣١ .

٣ - فان دايك : علم النص ترجمة د/ سعيد حسن بحيري . سابق . ص ٣٩ .

٤ - رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ص ٧٣ - ط١/١٩٨٨م - دار توبقال .

٥ - واور زنيك : مدخل إلى علم النص ترجمة د/ سعيد حسن بحيري ص ٦٠ - ط١/٢٠٠٣ م مؤسسة المختار - القاهرة .

٦ - جون كوين : بناء لغة الشعر . سابق . ص ١٩٠ .

٧ - د/ سعيد حسن بحيري : اتجاهات لغوية معاصرة - مجلة علامات . سابق ت ص ١٧١ .

٨ - انظر مادة كرر في لسان العرب ١٣٥/٥ - ١٣٨ .

فصاعداً ؛ خشية تناسي الأول لطول العهد به في القول " (١) وثانيهما : التكرار غير المحض الذي يشير إلى أن بعض العناصر اللغوية في النص تتكرر بصورة غير كاملة ، وهولا يتكئ في تحقيق الترابط النصي على الإحالة المرجعية وإنما بالحفاظ على وحدة الدلالة التي تمنح الشاعر الحرية في تشكيل سطح النص بالصورة التي تتأى به عما يمكن أن يترتب على التكرار المحض من رتابة ، وهذا النوع الأخير للتكرار يعد من الروابط الضمنية التي برزت في النص الأدبي " حين يعدل المتكلم عن استخدام الرابط اللفظي معتمداً على قرائن سياقية تبرز الترابط وتحقق الاستمرارية داخل النص " (٢) .

وعلاقة التكرار " تشمل الإحالة القبلية أو السابقة بالرجوع لما سبق ذكره في النص بتكراره مرة أخرى " (٣) حتى لا يقع في دائرة النسيان كما قال السلجماسي في تعريفه للتكرار ، والإحالة تستدعي حركية الضمائر في النص الأدبي والعلاقة اللغوية التي تحاول البحث عن عودة الضمير ومرجعيتها " وللضمائر دور جوهري في النسيج النحوي للشعر ؛ لأن الضمائر - خلافاً لكل الأسماء المستقلة الأخرى - كيانات نحوية وعلاقية خالصة " (٤) .

وللإحالة نوعان : أولهما الإحالة التكرارية التي تتمثل في : تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النص ؛ قصد التأكيد " (٥) وثانيهما : الإحالة النصية التي تبدو في استحضار الشاعر " نص مثل أو حكمة ، فيورده كاملاً على سبيل التضمين ، أو يحيل إليه دون تضمينه ، أو يخضعه لصور متعددة من التغيير والتحوير " (٦) وهو بهذا المفهوم يقترب من مفهوم التناص الذي تمت دراسته في الفصل الثالث من هذا الباب .

والى جانب ما سبق من وسائل الترابط النصي نجد وسيلة أخرى انتبه إليها علم الدلالة النصي ، وهي ما يعرف بالمصاحبات اللفظية **Collocatio** وهي تشير إلى " ميل بعض ألفاظ اللغة إلى اصطحاب ألفاظ بعينها دون الأخرى للتعبير عن فكرة ما " (٧) أو أن الألفاظ تستدعي نظائرها وتصحبها في السياق الذي ترد فيه ، وإذا كانت فكرة المصاحبات اللفظية قد نشأت مع علم الدلالة خاصة عند فيرث ، وعند غيره من اللسانيين الذين جعلوا " موضوع المصاحبة اللفظية جزءاً من التحليل اللساني للمستويات اللغوية الأخرى " (٨) فلم تكن البلاغة العربية ببعيدة عن هذه الفكرة التي

١ - السلجماسي : المنزع البديع . سابق . ص ٤٧٧ - ٤٧٨ .

٢ - د/ سعيد حسن بحيري : اتجاهات لغوية معاصرة . سابق . ص ١٧١ - ١٧٢ .

٣ - د/ صبحي الفقي : علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ١٨/٢ ط ٢٠٠٠م . دار قباء . القاهرة .

٤ - ياكوبسون : قضايا الشعرية . السابق . ص ٧٣ .

٥ - د/ سعيد حسن بحيري : دراسات تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة . سابق . ص ٨٨ .

٦ - د/ زياد الزغبى : مصطلح الإحالة عند حازم القرطاجني : مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة مج ٦٠/١ ص ٢٢ يناير ٢٠٠٠م . جامعة القاهرة .

٧ - د/ محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي . سابق . ص ١٠٣ .

٨ - فرانك بالمر : علم الدلالة . سابق . ص ١٧٩ .

أخذت عندها بعض المصطلحات مثل : مراعاة النظر والتناسب والانتلاف والتوفيق ، وقد عرف الخطيب القزويني مفهوم مراعاة النظر بقوله : " وهي أن يجمع في الكلام بين أمر وما يناسبه لا بالتضاد " (١) كالشمس والقمر والليل والنهار وغيرها من المزاوجات اللفظية التي يستدعي استعمال أحدها ذكر الآخر .

ومن وسائل السبك أيضًا أدوات الربط المختلفة كأدوات العطف التي تفيد مطلق الجمع كالواو أو التي تفيد التخيير مثل أو وإما ، والتي تفيد الاستدراك مثل لكن ، وسوف يولي الحث كل هذه الوسائل عنايته وهو بصدد البحث عن الترابط النصي في النصوص المختارة لشعراء الصنعة الأربعة موضوع البحث .

أما النصوص المختارة ، فقد آثر البحث أن تكون من غرض الرثاء هذا الغرض الذي يُعرف فنيًا بأنه " التفجع على الميت وإبداء الحزن على فراقه ، وتصوير الخسارة التي نجمت عن فقده ، وتحمل الأشعار التي تتضمنه عادة فيضًا من العاطفة " (٢) التي تُعد السمة الأساسية للمرثية سواء كانت ذاتية أم غيرية ، مما يسمها بشيء من الوحدة العضوية أو المعنوية أو النفسية التي تسيطر على قصيدة الرثاء التي تُعرف بأنها " بناء فني كلي مركب دقيق قائم على وحدة معنوية وإيقاعية مثيرة ومؤثرة للتعبير عن موقف وجداني وفكري ذاتي واجتماعي بكاءً وندبًا وتأبينًا وعزاءً " (٣) .

وإذا كانت هذه الوحدة تحقق انسجام النص على مستوى العمق أو عالم النص ، فإنها ترتد على مستوى السطح أو ظاهر النص وحدة متماسكة تسهم الآليات اللغوية أو النحوية في إبراز تماسكها ، ولعل أبرز هذه الأدوات النحوية أحادية الضمير المسيطر على نص المرثية الذي يركز حول الشخصية المفقودة ، وأثر فقدها على الشاعر خاصة وقومه عامة ، وذلك هو الرثاء المعروف بمراثي الأشراف أو الأسياد ، وهي مراثٍ قائمة على " التمجيد الخالص لمناقب الفقيد ، وهذا ما يميز الرثاء الجاهلي ، وهو كثير لا يكاد يحصى " (٤) وهو ما برز بصورة خاصة عند أوس في مراثيه التي التي نظمها في فضالة بن كعدة ، ومن أبرزها عينيته التي مطلعها (٥) :

أَيْتُهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزَعًا إِنَّ الَّذِي تَحْذِرِينَ قَدْ وَقَعَا

وهي المرثية التي قال عنها الأصمعي : " لم يبتدئ أحد من الشعراء مرثية أحسن ابتداءً من مرثية أوس بن حجر " (٦) وكذا عدها أبو هلال العسكري أحسن مرثية جاهلية ابتداءً (١) كما برز رثاء السادة والأشراف عند كلٍّ من : زهير وكعب والحطيئة .

١ - القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ص ٣٠٥ - الإشارات والتنبيهات في البلاغة للجرجاني ص ٢٣٩ - المنزع البديع للسلجاسي ص ٥١٨ .

٢ - د/ مصطفى الشورى : شعر الرثاء في العصر الجاهلي : دراسة فنية ص ١ من المقدمة ط ١٩٩٥م لونجمان .

٣ - د/ حسين جمعة : قصيدة الرثاء جذور وأطوار . سابق . ص ٢٤ .

٤ - د/ حسين جمعة : الرثاء في الجاهلية والإسلام . سابق . ص ١٦٨ .

٥ - ديوان أوس ص ٥٣ .

٦ - أبو علي القالي : ذيل الأمالي والنوادر ٣/٣ منشورات محمد علي بيضون ٢٠٠٢م دار الكتب العلمية بيروت .

المبحث الأول : بنية الحضور / الغياب :

و قد اختار البحث مرثية من مرثي أوس في فضالة ليدرس فيها مظاهر الترابط النصي التي برز من بينها ضمائر الغياب والحضور وقد قسمها إجرائياً أربعة أقسام بناءً على نوع الضمير المسيطر على النص في كل قسم منها ، وهذه المرثية هي اللامية يقول فيها :

١ .

عَيْنِي لِأَبَدٍ مِنْ سَكَبٍ وَتَهْمَالٍ
جُمَا عَلَيْهِ بِمَاءِ الشَّانِ وَاحْتِفَالٍ
أَمَّا حَصَانٌ فَلَمْ تُحْجَبْ بِكِلْتَهَا
عَلَى أَمْرِي سُوْقَةً مِمَّنْ سَمِعْتُ بِهِ
أَوْهَبَ مِنْهُ لِيذِي أَثَرٍ وَسَابِغَةٍ
وَحَارِجِي يَزُمُ الْأَلْفَ مُعْتَرِضًا

٢ .

أَبَا دُلَيْجَةَ مَنْ يُوصَى بِأَرْمَلَةٍ
أَمْ مَنْ يَكُونُ خَطِيبَ الْقَوْمِ إِنْ حَفَلُوا
أَمْ مَنْ لِقَوْمٍ أَضَاعُوا بَعْضَ أَمْرِهِمْ
خَافُوا الْأَصِيلَةَ وَاعْتَلَّتْ مُلُوكُهُمْ
فَرَجَّتْ غَمُّهُمْ وَكُنْتُ غَيْثُهُمْ
أَبَا دُلَيْجَةَ مَنْ يَكْفِي الْعَشِيرَةَ إِذْ
أَمْ مَنْ لِأَهْلِ لَوِيٍّ فِي مُسَكَّةٍ
أَمْ مَنْ لِعَادِيَّةٍ تُزْدِي مُلْمَلَةً
لَمَّا رَأَوْكَ عَلَى نَهْدٍ مَرَاكِلُهُ
وَفَارِسٍ لَا يَحُلُّ الْحَيَّ عُدُوَّهُ

٣ .

وَمَا خَلِيجٍ مِنَ الْمَرُوتِ ذُو حَدَبٍ
يَوْمًا بِأَجُودَ مِنْهُ حِينَ تَسْأَلُهُ
لَيْتَ عَلَيْهِ مِنَ الْبَرْدِيِّ هَبْرِيَّةٌ
يَوْمًا بِأَجْرًا مِنْهُ حَدَّ بَادِرَةٍ

١ - السكري : الصناعتين . سابق . ص ٤٥٣ .

٢ - ديوان أوس ص ١٠٢ - ١٠٤ ، العالي : الأمر العظيم يقهر الصبر ويغلبه ، جما : أكثر ، الشان : عرق الدمع من الرأس إلى العين ، الكلة : الحجاب ، الأثر : رونق السيف ، السابغة : الدرع ، يزم الألف : يتقدمها ويقودها ، الهونة : الفرس المطوعة ، الشمراخ : غرة الفرس ، الأحجال : جمع حجل وهو البياض في قائمة الفرس ، طملال : فقير ، طمر : ثوب بال ، القسوط : العصيان ، الدين : الطاعة ، لدال : متذبذب ، تزوال : تشرد ، بلبال : فوضى واضطراب ، المسكعة : المضللة ، اللوي : ما جف وذبل من الزرع ، العادية : الكتبية ، مراكل : جمع مركل وهو موضع الركल من الدابة ، بر : ثياب ، كمي : هو الفارس الذي ستر نفسه بما عليه من السلاح ، معزال : لا سلاح معه ، عدوة : ناحية

٣ - ديوانه ص ١٠٥ - ١٠٦ ، الحدب : ارتفاع الماء ، الضرير : جانب الوادي ، مغب : أسد يفترس يوماً ويترك يوماً الهبرية : ما تساقط من أوراق البردي ، عيال : متبخر ، بادرة : شبة السيف ، المهو : السيف الرقيق ، رفها : دائماً .

لَا زَالَ مِنْكَ وَرَيْحَانٌ لَهُ أَرْجٌ
يَسْقِي صَدَاكَ وَمُمْسَاهُ وَمُصْبَحُهُ
وَرَتَّبَتِي وَدَّ أَقْوَامٍ وَخَلَّتْهُمْ
فَلَنْ يَزَالَ ثَنَائِي غَيْرَ مَا كَذِبٍ
لَعَنُ مَا قَدَرُ أَجْدَى بِمَضَرَعِهِ
قَدْ كَانَتْ النَّفْسُ لَوْ سَامُوا الْفِدَاءَ بِهِ
عَلَى صَدَاكَ بِصَافِي اللَّوْنِ سُنْسَالٍ
رَفَهَا وَرَمْسُكَ مَخْفُوفٌ بِأُظْلَالٍ
وَذِكْرُهُ مِنْكَ تَغْشَانِي بِإِجْلَالٍ
قَوْلَ امْرِئٍ غَيْرِ نَاسِيهِ وَلَا سَالِي
لَقَدْ أَخْلَ بَعْرَشِي أَيَّ إِخْلَالٍ
إِلَيْكَ مُنْمِحَةً بِالْأَهْلِ وَالْمَالِ

لقد لوحظ على هذه الأقسام الأربعة أن الضمير المحوري التي يتمركز حوله كل قسم منها هو ضمير الغائب العائد على المرثي، في القسمين: الأول والثالث، وضمير الخطاب المفرد في القسمين الثاني والرابع، والضميران كلاهما يؤول إلى شخصية واحدة هي شخصية المرثي فضالة بن كعدة مما يؤول في التحليل الأخير إلى أحادية الصوت في القصيدة رغم وجود ضميري الغياب والحضور ، ومن ثمة كان عنوان المبحث : بنية الحضور / الغياب .

الربط بضمير الغياب :

لقد بدأ الشاعر نص المرثية بالنداء الموجه إلى عينيه ليضعهما أمام الأمر الذي لا مفر منه وهو سكب الدموع الغزيرة على فضالة الذي تقهر مصيبة فقدته كل مقدرة على الصبر ،وهنا نلاحظ قيمة التعبير بالعلم الدال على شخصية المفقود منذ البيت الأول ،إذ يريد الشاعر أن يلفت النظر إلى الشخصية التي يبكيها ويحددها منذ البدء بالعلم " لأنه اسم وقع عليه يُعرف به دون سائر أمته " (١) ومن ثمة تتصرف دلالة الاسم إليه دون غيره من الأسماء .

وإذا تركنا البيت الأول نجد الغلبة الحضورية لضمائر الغياب العائدة على الاسم السابق الدال على الشخص الذي يكون " أوضح ما يكون في الضمائر " (٢) وهي هنا خاصة بضمير الغائب الذي يحيل إلى مرجعية سابقة : فضالة → هو ، وهي مرجعية تسهم في ربط اللاحق بالسابق ، إذ نجد : جما عليه (هو) على امرئ سوقة (هو) ، به (هو) ، منه (هو) منه (هو) وتلك المرجعية تشير إلى ربط الأحداث التالية جميعها بالاسم المعروف ، وهذه المرجعية ذات الغلبة الحضورية نلمحها في القسم الثالث حيث : بأجود منه (هو) تسأله (هو) ليث (هو) عليه (هو) ، بأجراً منه (هو) وهذا الضمير وسيلة ربط شأنه في ذلك شأن الأدوات الرابطة التي تستخدمها اللغة لأمن اللبس ؛ " ولذلك كانت الضمائر البارزة تؤدي وظيفتها في الربط كما تؤديها أدوات المعاني الرابطة ، إلا أن الضمير البارز يعتمد على إعادة الذكر ، في حين تعتمد أدوات الربط على معانيها الوظيفية التي تحدد نوع العلاقة المنشأة " (٣) .

١ - سيبويه : الكتاب . سابق . ٥/٢ .

٢ - د/ تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ص ٢٥٥ - دار الثقافة - الدار البيضاء - ١٩٧٩ م .

٣ - د/ مصطفى حميدة : نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية . سابق . ص ١٥٢ .

ومع هذه الغلبة الحضورية لضمير الغياب نلمح حضوراً واضحاً لأسماء التفضيل الدالة على تفرد فضالة بأوصاف هذه الأسماء دون غيره ممن يمكن أن يشاركوه فيها فلا يوجد أندى ولا أكمل ولا أجود ولا أوهب منه في القسم الأول وكلها أوصاف منتمة إلى حقل الجود والكرم وفي القسم الثالث نجد هذه الأفضلية في نفي صفة الجرأة عن غيره وتفرد فيها ، ووجود العلم . فضالة . وضمان الغياب المحيلة عليه بالغلبة المذكورة يؤكد أن " المؤشرات اللغوية مثل الأعلام والضمائر الشخصية وضمان الإشارة والمركبات الاسمية المعرفة بالأداة أكثر الروابط حضوراً في نصّ ما " (١) .

الربط بالمصاحبات اللفظية :

ومع هذه المؤشرات اللغوية نجد من وسائل الربط في هذين القسمين ما عُرف بالمصاحبات اللفظية التي عرفت بالبلاغة العربية بمراعاة النظير حيث الترابط التلازمي بين المذكور وما يستدعيه من الألفاظ المصاحبة ، فالأمر الموجه للعينين بالإكثار من الدموع : جما يستدعي عملية السكب والتهمال وكلتاها تستدعي ماء الشأن ، ووصف فضالة بأنه أندى من غيره يستدعي أن ليس أوهب منه ، وأن ليس أجود منه ، فالندى والهبة والجود ألفاظ وإن ارتبطت فيما بينها بعلاقة الترادف التي تعني أنها من باب تكرار المعنى واللفظ مختلف / التكرار غير المحض ، وذلك من وسائل الترابط النصي ، فإن استدعاء إحداها للأخرى يدخلها جميعاً في إطار المصاحبات اللفظية التي نجدها أكثر وضوحاً في : مُغِب . أشبال . ليث . أجراً وكلها ألفاظ ترتبط بفضالة رباط الصفة بالموصوف .

الربط بالتكرار :

وإذا كان التكرار التام أو المحض قد خفت في هذين القسمين . الأول والثالث . إذ لم يظهر إلا مرة واحدة في تكرار كلمة يوم مع اسم التفضيل المسبوق بالباء الزائدة : يوماً بأجود ، يوماً بأجراً ، وتكرار كلمة اليوم هنا دال على توكيد النفي المطلق لأيّ يوم من الأيام ، مما يرتفع بكفة المرثي عند مقارنته بالأقران الذين يشاركونه هذين الوصفين ، فإن الوسائل اللغوية التي استخدمها الشاعر مما يعين على الترابط النصي كالذي رأيناه في الوسائل السابقة ، ونراه في القسم الثالث في هذا التضمين الذي تم فيه تعليق خبر ما النافية الناسخة وتأخيرها إلى أول البيت التالي ، مع العطف عليه بالصورة التركيبية ذاتها في البيت الرابع من هذا القسم الثالث ، وذلك حيث يقول أوس :

وَمَا خَلِيجٌ مِنَ الْمَرْوَتِ ذُو حَدَبٍ يَرْمِي الضَّرِيرَ بِخُشْبِ الطَّلْحِ وَالضَّالِ
يَوْمًا بِأَجُودَ مِنْهُ حِينَ تَسْأَلُهُ وَلَا مُغِبٌّ بِنَرْجٍ بَيْنَ أَشْبَالِ
يَوْمًا بِأَجْرًا مِنْهُ حَدَّ بَادِرَةٍ عَلَى كَمِيٍّ بِمَهْوٍ الْحَدِّ قَصَالِ

فتأخر الخبر إلى البيت التالي ، وتكراره في البيت الرابع يحقق الترابط النصي بين هذه الأبيات الثلاثة ومن ثم النص المققطع منه كلية .

^١ - واور زنيانك : مدخل إلى علم النص - مشكلات بناء النص . سابق . ص ٦٠ - ٦١ .

الربط بضمير الحضور / الخطاب :

وإذا كان بروز ضمير الغياب وسيطرته على النص في القسمين الأول والثالث ، وهو ما يتواءم وغياب المراثي عن الوجود بالموت ، فإن في استخدام ضمير الخطاب المفرد العائد على المراثي استحضرًا له إلى حيز الوجود تمرّدًا من الشاعر على الموت وعصيانًا لقانونه ، وقد أثر أوس أن يكون ضمير الخطاب/ الحضور المضاد لغياب الموت هو المسيطر على النص في القسمين الثاني والرابع .

يبدأ الشاعر القسم الثاني بأسلوب النداء المحذوف الأداة في صورة من صور الخطاب الفعلي المتوجه إلى العلم بالكنية . أبا دليجة . الذي يمثل " العنصر الإشاري المركزي " (١) للنص إذ تعود عليه كل العناصر الإحالية المتمثلة في ضمير الخطاب المفرد الذي نجده في : فرجتَ (أنت) ، كنتَ (أنت) رأوكَ (أنت) صدأكَ (أنت) صدأكَ (أنت) رمسكَ (أنت) ورثتني (أنت) منك (أنت) إليك (أنت) ، ولاشك أن هذه المرجعية المعروفة للضمير تقوم بوظيفة ربط اللاحق بالسابق دون تكراره وخشية نسيانه لطول المسافة بينه وبين اللاحق .

الربط بالتكرار :

ومن وسائل الترابط النصي التي برزت بصورة واضحة في هذين القسمين التكرار التام الذي خفتت حدته في القسمين السابقين اللذين سيطر عليهما ضمير الغياب ، وفي ذلك ما يدل على يقينية الفقد بالنسبة للشاعر ، ومن ثمة لم يجد قيمة للتكرار ، أما في القسمين الثاني والرابع وقد أخذ الشاعر نفسه بمجابهة الموت ورفض قانونه باستحضار المراثي إلى ساحة الخطاب من خلال ضمير الخطاب الدال على الحضور ، فإنه لكي يؤكد هذا الرفض ، فإنه يلجأ إلى وسيلة التكرار لتعينه على تأكيد رؤاه للموت والفقد .

وأول مظاهر هذا الموقف المعادي للموت نداؤه المراثي بالكنية ، والنداء استحضار والكنية تخصيص للمنادى الذي يبدو وكأنه واقف أمام الشاعر يسمع ما يقوله :

٧. أبا دليجة مَنْ يُوصَى

١٢. أبا دليجة مَنْ يَكْفَى

ومع تكرار المنادى واسم الاستفهام ، نجده يكرر هذا المركب الاستفهامي : أَمْ + مَنْ + فعل أو جاز ومجرور ، وهو المركب المستند على اسم الاستفهام مَنْ السابق :

٧. أَمْ مِنْ لَأَشْعَث ؟....

٨. أَمْ مِنْ يَكُون ؟....

١ - د/ سعيد حسن بحيري : دراسات تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة . سابق . ص ١٠٨ .

٩. أم من لقوم؟

١٣. أم من لأهل؟

١٤. أم من لعادية؟

والتكرار التام أو المحض، وإن أدى في النص القيمة الإيقاعية المتكئة على التكرار الصوتي لمجموعة من الأصوات في بداية الأبيات، فإنه يقوم بربط كل بيت يجيء فيه بالبيت قبله حتى نصل إلى المرجعية الضميرية التي يتوقف عندها النداء: **أبا دليجة**، وليؤكد الشاعر من خلال هذا الربط المحاط بالإيقاع الصوتي النفي المطلق للحدث المستفهم عنه عن غير أبي دليجة، ومن ثمة نسبة هذه الأحداث وما تستتبعه من الصفات إليه دون غيره في صورة من صور التقديس التي تسمو بالمرثي إلى مصاف النموذج البشري في مكارم الجود والرحمة والشجاعة والسيادة .

ومن التكرار المحض في هذين القسمين تكرار كلمة **ملوك** في البيتين الثامن والعاشر من القسم الثاني : **مُلُوكٍ أُولِي كَيْدٍ وَأَقْوَالٍ ، اَعْتَلَّتْ مُلُوكُهُمْ ،** وهما ترتبطان بعلاقة تضاد سياقية إذ تشير أولاهما إلى ما يتمتع به هؤلاء الملوك من العزة والسيادة والشرف والكرم الذي يبرز في محافلهم التي يدعون الناس إليها ، ولا يقوم خطيب بليغ يخطب فيهم سوى المرثى فضالة بن كعدة ، بينما تشير ثانيتهما إلى دلالات البخل والخذلان حيث يتمتع هؤلاء الملوك عن عطاء أقوامهم مما يعرض الأقوام إلى صروف من الخوف والخسران ، وهو يكرر كلمة القوم في البيتين الثامن والتاسع من القسم الثاني وجاء بالأولى منهما معرفة بالأداة ال في حين جاء بالثانية نكرة موصوفة ببعض الجمل التي سأسير إليها فيما بعد ، وإذا كان الملوك الأول مختلفين عن الآخر ، والقوم المعروف بالآلف واللام ليس هو القوم النكرة ، فإن في التكرار ربطاً بين البيتين من ناحية للوقوف على المفارقة بين اللفظين المكررين ومن ناحية أخرى ربطاً المتلقي بالنص للبحث عن العلاقة بين كل كلمتين مكررتين .

ومنه تكرار كلمة **صداك** في البيتين التاليين ، وهي تشير إلى إذعان الشاعر لسلطة القضاء ، والوقوف على حقيقة موت فضالة في قوله :

لَا زَالَ مِنْكَ وَرَيْحَانٌ لَهُ أَرْجٌ عَلَى صَدَاكَ بِصَافِي اللَّوْنِ سُسَالٍ
يَسْقِي صَدَاكَ وَمُمْسَاهُ وَمُصْبَحَهُ رَفْهَا وَرَمْسُكَ مَحْفُوفٌ بِأَظْلَالٍ

فالصدى هنا يجمع بين دلالتى الغياب والحضور، والأولى منهما في استدعائه معنى الخلاء والقفر الذي يبدو فيه الصدى واضحاً، والخلاء يستدعي معنى القبر وتغييب المرء في رحمه ليصير أثراً بعد عين، وأما الثانية وهي دلالة الحضور فهي في ارتباط الصدى بضمير الخطاب الذي يستدعي مثل المخاطب أمام الشاعر، وهو مثل ناتج عن الأمنية الدفينة في النفس بعدم الموت الذي يحققه الشاعر نصياً من خلال استخدامه كلمة **رمسك** في البيت الثاني، وهي تستدعي دلالتين ترتبطان بدوال البيتين، فالرمس هو الصوت الخفي الذي يستدعي معنى الصدى بدلالته على الصوت ، ومن ثم بدلالته على

الغياب ، والرّمس عند ابن سيده هو القبر الذي يستدعي الموت ^(١) ومن ثمة الارتباط بموضوع النص مما يعني ارتباط آخره بأوله .

ومن التكرار غير المحض: تكرار **ملوك** و **أقوال** في البيت الثامن من القسم الثاني ، حيث تشير دلالة كلمة أقوال إلى الملوك كما ذهب إلى ذلك المبرد ^(٢) مما يعني أن الرابط بينهما هو الترادف الذي يشير إلى تكرار المعنى مع اختلاف اللفظ، ومنها: الجمع بين: **فرجت غمهم** و**كنت غيظهم**، لارتباط الغيث بالرزق والإغاثة، وكل ذلك يمد بسبب إلى مدح المرثى/ فضالة بصفات الجود والنجدة وغوث القوم الذين أضاعوا أمرهم بين العصيان والطاعة .

وإذا كان الفرج والغيث من المصاحبات اللفظية لارتباطهما بعلاقة الاقتران والتلازم ، فإن قوله : **استقرت نواهم** من المصاحبات اللفظية التي ترتبط فيها اللفظتان عن طريق العلاقة الكنائية الدالة على ما يتمتع به القوم من الأمن والطمأنينة ، وكذا جمعه بين **اللبس** و**البلبال** في البيت السادس من القسم الثاني ، وهما يرتبطان بعلاقة الترتب إذ البلبال مترتب على اللبس ، ومنها أيضاً الجمع بين **المسك** و**الريحان** ، وبين **الصفاء** و**السلسال** في البيت الأول من القسم الرابع ، حيث انتماء المسك والريحان إلى حقل الرائحة وانتماء الصفاء والسلسال إلى الطهر والنقاء ، وإذا كانت هذه المصاحبات اللفظية قد أدت وظيفة الربط على مستوى البيت المفرد باعتبارها تجيء متلازمة في البيت المفرد على النحو الملحوظ عند أوس ، فإنها لا تفقد وظيفتها الترابطية على النص ككل ؛ لأن ثمة علاقات لغوية رابطة بين الأبيات بعضها والبعض الآخر كالذي رأيناه من الإحالة الضميرية والتكرار بنوعيه ، وكذا المصاحبات اللفظية ، ومن هذه العلاقات اللغوية الرابطة بين سطح النص أدوات الربط .

وتبرز الواو من بين أدوات الربط جميعها لدلالاتها على مطلق الجمع ، وقد كانت هذه الواو مسيطرة على أدوات الربط في النص كله وقد ربطت بين الجمل كما ربطت بين المفردات فمن الأول ربطها . في القسم الأول . بين : **جما عليه واحتفلا** ، ومن الثاني ربطها بين : **الفقود والهلكى** ، كلمة **سابغة** / **الدرع** وكلمة **قينة** ، وإذا كانت هذا الكلمات المعطوفة على مستوى البيت المفرد مما يعني ترابط أوله بآخره ، فإنه يربط بين الأبيات من خلال الواو كالذي نجده في ربطه بين كلمة **امري** في البيت الرابع وكلمتي : **خارجي** و**هونة** في البيت السادس ، مما يشير إلى الترابط بين البيتين .

وفي القسم الثاني نراه يجمع بين الجمل الآتية: **خافوا الأصلحة، اعتلت ملوكهم، حُمّلوا من أذى، وثلاثتها ترتبط بعلاقة السببية** التي تقدم فيها المسبب على السبب؛ لأن اعتلال الملوك يشير إلى منعهم القوم ما يريدون من المال وغيره مما يعرض هؤلاء القوم إلى التهلكة التي بدت في خوفهم الأصلحة وهي الاستئصال والهلاك، ومن ثم تحمّلوا المغارم والأثقال، والجملة الأولى هنا ترتبط بالعلاقة الوصفية لكلمة **قوم** في البيت قبلها، ومن ثمة يكون الترابط بين بيتها والبيت السابق متحققا خاصة مع

^١ - ابن منظور : لسان العرب مادة رمس ١٠١/٦ - ١٠٢ .

^٢ - المبرد: التعازي والمراثي ، وضع حواشيه خليل المنصور ص ٢٩ - ط١/ ١٩٩٦م - دار الكتب العلمية - بيروت .

عودة الضمير/ واو الجماعة على الموصوف في البيت السابق ، ويقوم الرابط الدلالي بربط هذه الأبيات بمفتتح القصيدة/ فضالة؛ لأن دلالة هذه الجمل والتي قبلها تشير إلى امتداح فضالة بأنه هو الذي يتحمل كل هذه الأمور عن الأقوام مما يعني وصفه بالكرم والجود وغيرها من الصفات التي تؤكد سمو منزلته، ومنها: أئدى . أوهب في البيتين الرابع والخامس، وأجود في البيت الثامن عشر مما يعني الترابط الدلالي بين هذه الأبيات .

ويربط بين البيتين الخامس عشر والسادس عشر بالواو العاطفة بين كلمتي : كمي ، فارس وهما ترتبطان معاً بالعلاقة الترادية ؛ لأن الكمي هو الفارس المتكفي بسلاحه ، ومن ثم يكون العطف هنا من باب عطف العام على الخاص الذي يشير إلى ترابط البيتين إلى جانب ترابطهما بالنص كله وذلك ما تشير إليه دلالة العطف في البيتين اللذين يمتدحان صفة الشجاعة التي وجدنا مرادفاتهما مع الفارس الكمي في الصفات : ليث في البيت التاسع عشر ، أجراً في البيت العشرين وهي تعود على فضالة الذي تحدث عنه في مطلع النص مستخدماً اسم العلم ، وهنا يتحدث عنه بضمير الخطاب ، وقد ذكرنا فيما سبق أن الضميرين يؤلآن إلى ذات واحدة ، مما يعني ترابط أول النص بآخره هذا الترابط الذي أنتجته العلاقات والأدوات اللغوية المختلفة التي وظفها الشاعر بحيث بدا أوله يشد برباط آخره وقد أكدت العلاقات الدلالية التي ارتكزت حولها أبيات النص على هذا الترابط ، وإن كانت الدلالة في التحليل هنا هامشية ، فإن ذلك من باب الفصل الإجرائي بينها وبين سطح النص الذي يركز على بحث العلاقات اللغوية الرابطة على مستوى السطح .

المبحث الثاني : بنية الخطاب :

في هذا المبحث تسيطر بنية الخطاب التي تشير إلى الحضور الدائم للمخاطب/ الدهر على مراثية زهير الميمية في سنان بن أبي حارثة (١) والسيطرة هذه تحقق الترابط النصي الذي تؤديه أيضاً ظواهر الربط النصية الأخرى ، وقد بدأ زهير المراثية بالحديث عن الأطلال وهي بداية تخالف بداية مراثية أوس السابقة التي أخلصها للثراء ، ومثلما قسم البحث قصيدة أوس قسمة إجرائية اتخذت شرعيتها من حركية الضمائر ومرجعيتها ، فإنه سوف يقسم قصيدة زهير قسمة دلالية إجرائية إلى ثلاثة أقسام على النحو التالي :

١.

هَاجَ الْفُؤَادَ مَعَارِفَ الرَّسَمِ	قَفَرَ بِذِي الْهَضَبَاتِ كَالْوَشَمِ
تَعْتَادُهُ عَيْنٌ مُلَمَّعَةٌ	تُرْجِي جَاذِرَهَا مَعَ الْأَدَمِ
فِي الْفَقْرِ يَغْطِفُهَا أَقْبُ تَرَى	نَسْفًا بِلَيْتَيْهِ مِنَ الْكَدَمِ
فِي عَانَةٍ بَذَلَ الْعَهَادُ لَهَا	وَسَمِي غَيْثٌ صَادِقِ النَجْمِ
فَاعْتَمَّ وَافْتَخَرَتْ زَوَاخِرُهُ	بِتَهَاوُلِ كَتَهَاوُلِ الرَّفَمِ
وَلَقَدْ أَرَاهَا وَالْحُلُولُ بِهَا	مِنْ بَعْدِ صِرْمٍ أَيْمًا صِرْمِ
عَكَرًا إِذَا مَا رَاحَ سَرِيهْمُ	وَتَنَوُّوا عُرُوجَ قَنَابِلِ دُهُمِ

٢.

يَا مَنْ لَأَقْوَامٍ فَجَعْتُ بِهِمْ	كَانُوا مُلُوكَ الْعُرْبِ وَالْعُجَمِ (٢)
فَاسْتَأْتَرُ الدَّهْرُ الْغَدَاةَ بِهِمْ	وَالدَّهْرُ يَزِمِينِي وَلَا أَرْمِي
لَوْ كَانَ لِي قِرْنًا أُنَاضِلُهُ	مَا طَاشَ عِنْدَ حَفِيظَةٍ سَهْمِي
أَوْ كَانَ يُعْطِي النِّصْفَ قُلْتُ لَهُ :	أَحْرَزْتَ قِسْمَكَ فَأَلْهُ عَن قِسْمِي
يَا دَهْرُ قَدْ أَكْثَرْتَ فَجَعْتَنَا	بِسِرَاتِنَا وَقَرَعْتَ فِي الْعِظَمِ
وَسَلَبْتَنَا مَا لَسْتَ مُعْقِبُهُ	يَا دَهْرُ مَا أَنْصَفْتَ فِي الْحُكْمِ
أَجَلْتُ صُرُوفَكَ عَنْ أَخِي ثَقَّةٍ	حَامِي الدِّمَارِ مُخَالِطِ الْحَزَمِ

٣.

يَنْمِي إِلَي مِيرَاثٍ وَالِدِهِ	كُلُّ أَمْرٍ لِأَرْوَمَةٍ يَنْمِي (٣)
فِيهَا مُرْكَبُهُ وَمَحْتَدُهُ	فِي اللُّؤْمِ أَوْ فِي الْمَوْضِعِ الْفَخْمِ

١ - شعر زهير ص ٢٧٢ - ٢٧٦ ، تعتاده : تألفه ، العين : البقر الوحشي والمفرد عينا ، ملمعة : بها لمع تخالف سائر لونها ، يعطفها : ينثي الحمار البقر الوحشي عن المرعى ، أقب : غير ضامر الخاصرتين ، النسف : آثار عض الحمير ، الليت : صفحة العنق ، الكدم : العض ، جاذرها : أولاد البقرة والمفرد جوذر ، عانة : القطيع من حمر الوحش العهد ، أو المطر الوسمي ، النجم : النوء ، اعتَمَّ : التفت وطال ، الزواخر : ما التفت وطال ، تهاول : تهاويل بمعنى ألوان مختلفة ، العكر : العدد الكثير من الإبل ، السرب : الإبل الراعية .

٢ - أضاف محقق الديوان هذا البيت في هذا الموضع في هامش ص ٢٧٤ ، وذكر أنه من حماسة البحتري ، انظر : ديوان الحماسة للبحتري وضع حواشيه محمود رضوان ديوب ص ١٢٧ - ط ١٩٩٩م - دار الكتب العلمية - بيروت القرن : ما يقاوم في القتال ، النصف : العدل ، أجلت : انكشفت ، الدمار : ما يجب على الإنسان حمايته وصيانته .

٣ - ينمي : ينتسب ، أرومة ومركب ومحتد : الأصل ، انصلاتك : جدك ، الكزم : قصر الكف كناية عن عدم بخله

وَلَقَدْ عَلِمْتَ عَلَىٰ انْصِلَاتِكَ مَا
خُلِقِي بَرَىٰ جِسْمِي وَشَيَّبَنِي
إِنَّ الرِّزْيَةَ مَا لَهَا مَثَلٌ
خُلُوٌّ أَرِيبٌ فِي حَلَاوَتِهِ
لَا فِعْلُهُ فِعْلٌ وَلَيْسَ كَقَوْلِهِ
أَزْرَىٰ وَلَوْ أَكْثَرْتَ بِي عُذْمِي
جَزَعِي عَلَىٰ مَا مَاتَ مِنْ هَرَمٍ
فَقْدَانٌ مَنْ يَنْمِي إِلَى الْحَزَمِ
مُرٌّ كَرِيمٌ ثَابِتٌ الْحَلَمِ
قَوْلٌ وَلَيْسَ بِمُفْحَشٍ كَزَمِ

وإذا كانت هذه القسمة الثلاثية قسمة دلالية من حيث المحاور الدلالية التي ارتكزت حولها القصيدة ، فإن الدافع لها قد كان هذه المقدمة الطللية التي قدمها زهير بين يدي مرثيته هذه التي تبدو بالمقدمة الطللية امتداداً للكثير من قصائد الرثاء التي ابتدأها أصحابها بالنسيب أو الوقوف على الطفل منذ المهلهل بن ربيعة والحارث بن عباد والمرقس الأكبر (١) .

إن العلاقة الدلالية الواحدة بين المقدمة الطللية والرثاء هي المسوغ الذي يبيح للشعراء أن يفتتحوا مراثيهم بالحديث عن الأطلال ؛ لأن الرثاء والوقوف على الأطلال يرتكزان حول فكرة محورية هي فكرة الرحيل بالموت في المرثية وما يخلفه الفقد من الحزن والأسى على الذات والمكان في آن معاً ، وفكرة الرحيل والهجران للأحباب عن الديار ، وما يخلفونه من الكلوم في نفس الإنسان ، والبلى والدروس في المكان الذي كان عامراً بأهله ، ولكنه يتعرض لآثار الزمان العاتية ، فيصير على حالته تلك التي تستجلب حزن الشاعر وأساها .

وهذه الحالة التي يتعرض لها المكان ليصير مقفراً من أهله نجدها ماثلة على البنية السطحية لنص المقدمة بدءاً من التكرار التام لكلمة القفر مرتين في البيتين الأول والثاني ، وجاءت الأولى نكرة ؛ لتدل على الرغبة الذاتية في إنكار المكان لتغير معالمه عما كانت عليه معروفة عند الشاعر ، في حين جاءت الثانية معرفة محاكية لحالة اليأس التي وصل إليها الشاعر فلم يجد بدءاً من التعبير عن هذا المكان الذي يعرفه في قرارة نفسه ، ومع التكرار التام لكلمة القفر نجد معها التكرار غير التام ، أو غير المحض الذي يعني التوافق الدلالي مع الاختلاف اللفظي بين القفر ومعارف الرسم ، إذ تتفقان كليهما على معنى الخلاء الذي يشير إليه القفر ، كما تشير إليه معارف الرسم الدالة على ما تبقى من الديار البائدة من العلامات التي بها تُعرف ، وما تبقى من الديار يشير إلى خلو هذه الديار من أصحابها أي أنها صارت قفراً ونلاحظ هذا التقارب الدلالي بين الكلمتين اللتين ختم بهما بيته الأول ، وهما : الرسم والوشم ، إذ تشير دالة الرسم إلى الأثر المتبقي من الديار يرسم على الأرض ، كما تنقش المرأة الوشم على معصمها ، هذا الوشم الذي يبدو ملائماً تماماً للوحة الطللية التي يسترجع فيها الشاعر الذكريات السابقة عن المكان مذ كان عامراً بأهله ، ومن ثمة صار مبعث حزن بحالته التي وصل إليها ، وما أحاط به من القفر ، إن صورة الوشم هذه يمكن " أن تستثير فينا صوراً ضبابية لها جذور في اللاشعور ، أهمها صورة الماضي بإيحاءاته وأصدائه المتعددة " (٢) وإلى جانب كل هذه

١ - د/ حسين جمعة : قصيدة الرثاء جذور وأطوار . سابق . ص ١٢٤ .

٢ - يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ص ١٩٢ - ط٤/١٩٨٥م - دار الحقائق - بيروت .

الدلالات لكلمتي : الرسم والوشم ، فإننا لا يمكن أن نجردهما من القيمة الإيقاعية التي يمثلانها في خاتمة المصراعين ، ومنها التصريح لاتفاقهما في الحرف الأخير وحركته ، إلى جانب الوحدة الإيقاعية الأفقية التي يمثلها اتفاقهما في الجذر الثلاثي .

والى جانب ما سبق فإن لفظتي الرسم والوشم تذكرنا بالزمن / الدهر وأفعاله أو مصائبه التي يصيب بها كل شيء من إنسان أو مكان ، ومن ثمة ندرك العلاقة بين هذه المقدمة الطللية وموضوع القصيدة وهو الرثاء الذي يركز فيه الشاعر على الدهر وأثره في فراقه لهذا المرثي هرم بن سنان .

وما يلحظ على هذه المقدمة أنها لم تغفل ذكر الحيوانات العابثة بالمكان بعد ارتحال أهله عنه ، إذ يصور الشاعر صراعاً بين البقر الوحشي والحمر الوحشية ، فالحمار الوحشي / أقب الضامر الخاصرتين يوجع البقر عضاً / نفساً ، ويعطفها لتبعد عن المرعى ، لينعم هو والعانة / قطيع الحمر الوحشية بما في هذا المرعى من النباتات المزهرة وألوانها الزاهية المتعددة بفعل المطر / العهاد ، وسمي غيث ، وصارت هذه النباتات شبيهة بالرقم الموشى ، وهنا نلمح أثر التكرار غير المحض ودوره في ترابط أبيات هذه المقدمة ، نلمح هذا التكرار في قوله :

١. ٠٠٠٠٠ قفر بذى الهضبات كالوشم

٥. ٠٠٠٠٠ بتهاول كتهاول الرقم

حيث شبه معارف الرسم وتأثيرها في المكان / ذي الهضبات بالوشم ترسمه المرأة على معصمها وشبه ألوان النبات بأزهارها المختلفة / التهاويل بالوشى المرقوم .

والى جانب التكرار غير المحض هنا نلمح التضمين في البيتين السادس والسابع عندما جعل المفعول الثاني للفعل : أراها في صدر البيت التالي (١) :

وَلَقَدْ أَرَاهَا وَالْحُلُولُ بِهَا مِنْ بَعْدِ صِرْمٍ أَيْمًا صِرْمٍ
عَكَرًا إِذَا مَا رَاحَ سَرِبُهُمْ وَتَنَوَّا عُرُوجَ قَنَابِلٍ دُهُمٍ

فلقد كان يرى هذه الديار والناس المقيمين بها ، كما كان يرى بها الكثير من الإبل ، وكذلك الكثير من الخيل الدُّهم ، مما يعني أن هذه الديار قد كانت عامرة بأهلها وحيواناتهم من الإبل والخيول من قبل ، ولكن الدهر فعل بها أفاعيله ، فصارت على حالتها هذه حيث الفقر والخلاء ، وما يصحبه من تلك الحيوانات العابثة به وهي البقر الوحشي والظباء وأبناؤها من الجآذر ، والحمر الوحشية والصراع الدائر بينها وبين البقر على المرعى الذي تغير حاله وحال نباته بعد سقوط الأمطار ، وهذا التغير أيضاً من فعل الزمن / الدهر الذي أثر على المكان كما أثر على مَنْ يقطنونه ، وهو الأثر الذي نلمحه واضحاً في المقطع الثاني من النص .

١ - شعر زهير ص ٢٧٣ .

إننا نلمح سطوة الزمان / الدهر واضحة على الخطاب الشعري في هذا المقطع الثاني الذي أخلصه الشاعر للحديث عن أثر الدهر عليه وعلى من يحب ، وخاصة هرم بن سنان ، وتتجسد هذه السطوة لغوياً من خلال السيطرة الواضحة لضميري الحضور / الخطاب والغياب على هذا المقطع الذي يبدو من البيت (١) :

يَا مَنْ لَأَقْوَامٍ فُجِعْتُ بِهِمْ	كَانُوا مُلُوكَ الْعَرَبِ وَالْعُجَمِ
فَاسْتَأْثَرَ الدَّهْرُ الْعِدَاةَ بِهِمْ	وَالدَّهْرُ يَرْمِينِي وَلَا أَرْمِي
لَوْ كَانَ لِي قَرْنًا أَنَاضِلُهُ	مَا طَاشَ عِنْدَ حَفِيزَةِ سَهْمِي
أَوْ كَانَ يُعْطِي النِّصْفَ قُلْتُ لَهُ :	أَحْرَزْتُ قِسْمَكَ فَالَهُ عَنْ قِسْمِي
يَا دَهْرُ قَدْ أَكْثَرْتَ فَجَعْتَنَا	بِسَرَائِنَا وَقَرَعْتَ فِي الْعَظْمِ
وَسَلَبْتَنَا مَا لَسْتَ مُعَقِّبُهُ	يَا دَهْرُ مَا أَنْصَفْتَ فِي الْحُكْمِ

فالبداية التي بدأ بها هذا القسم تشير إلى الفجيرة التي مني بها زهير ، وهي فقد هؤلاء القوم الذين كانوا ملوك العرب والعجم؛ ولذلك نراه يستخدم أداة النداء والندبة ذات المقطع الطويل، وكأنما يريد أن يمد صوته بالبكاء ليلهب عاطفة المتلقي إلى صدق العاطفة تجاه تلك الفجيرة، ولما كان الدهر في الرؤية الشعرية لزهير هو المتسبب في تلك الفجيرة ، فإنه راح يكرر لفظة الدهر في هذه الأبيات تكراراً تاماً أربع مرات؛ ليشير بهذه السيطرة اللغوية للدهر إلى سطوته عليه بما يزرؤه به من المصائب: يرميه، ويسلبه أحبابه، ولا يعدل في حكمه، وإذا كانت سيطرة الدهر على الخطاب الشعري في هذا المقطع بادية في التكرار الصريح للفظ الدهر، فإن الشاعر يعضد من هذه السيطرة من خلال حركية الضمائر العائدة على الدهر في حال الغياب وحال الحضور أو الخطاب، فهو يرمي وهو لا يعطي النصف/العدل، وفي حالة الحضور نرى: يا دهر . أحرزت قسمك (أنت) . فاله (أنت) . أكثرت (أنت) (فجعتنا . سلبتنا) (أنت) (ما لست) (أنت) (معقبه . ما أنصفت) (أنت) . أجلت صروفك (أنت) (لقد علمت) (أنت) (على انصلاتك) (أنت) .

لكل ذلك نرى الدهر محور هذا المقطع من خلال التكرار التام والإحالة الضميرية التي ترجع عليه، ومع هذا التكرار التام نراه يكرر المادة اللغوية مع اختلاف الصياغة بين الفعلية والاسمية في البيتين الثامن والثاني عشر، ليربط بين هذين البيتين وما بينهما من خلال هذا التكرار التام: فُجِعْتُ ، فَجَعْتَنَا ، وكلتاهما متصلتان بضمير التكلم: أنا/ تاء المتكلم، ونحن/ نا وهذا التراوح بين الإفراد والجمع في ضمير التكلم يشير إلى عظم الفاجعة وامتداد أثرها على القوم .

ومن التكرار التام ما يجيء به الشاعر على صورة من صور التصدير ، وهي هنا الصورة الخامسة في ثلاثة مواضع من القصيدة هي :

٦. صرماً أيما صرماً

١ - هذا البيت ذكره البحرني في حماسته في هذا الموضع من الأبيات ، وهو ملائم لسياق الأبيات ، ولذلك أثبتته البحث انظر : البحرني : ديوان الحماسة - وضع حواشيه محمود رضوان ديوب ص ١٢٧ ط ١٩٩٩م دار الكتب العلمية .

٩. ٠٠٠٠٠٠ يرميني و لا أرمي

١١. ٠٠٠٠٠ قسمك ، قسمي

والتصدير الذي يتكئ على البنية التكرارية للمادة المعجمية يُعد من وسائل الترابط أو السبك النصي، حيث " يحيل اللفظ المكرر إلى لفظ آخر سابق مرادف أو مرادف قريب يرتبط به بالإحالة المشتركة " (١) وهي النظرة عينها التي لم يغفلها البلاغيون العرب، فقد عرف ابن أبي الإصبع التصدير بأنه " عبارة عن كل كلام بين صدره وعجزه رابطة لفظية غالباً، أو معنوية نادراً ، تحصل بها الملاءمة والتلاحم بين قسمي كل كلام " (٢) وهو ما يعني أن التصدير ينتج خاصية التلاحم والتلاؤم على مستوى البيت باعتباره بنية نصية صغرى تتضافر مع غيرها من البنى النصية عن طريق الترابط الذي تؤديه الضمائر والتكرار، أقول تتضافر هذه البنى النصية الصغرى مع بعضها لترسم صورة لنص شعري متماسك مترابط على مستوى السطح .

ومن صور التكرار التام الذي استخدمها زهير في المقطع السابق الذي بدأ به رثاء سنان بن أبي حارثة تكرار كلمة ينمي ثلاث مرات : مرتان في البيت السادس عشر :

يُنْمِي إِلَى مِيرَاثٍ وَالِدِهِ كُلُّ امْرِئٍ لَأُرُومَةٍ يَنْمِي

ومرة في البيت التاسع عشر :

إِنَّ الرِّزْيَةَ مَا لَهَا مَثَلٌ فَقَدَانُ مَنْ يَنْمِي إِلَى الْحَزْمِ

وتكرارها مرتين في البيت الأول ينتمي بها إلى الصورة الأولى من صور التصدير رغم اختلاف التعلق بين المرتين فالأولى جاءت متعلقة بضمير الغائب العائد على سنان في حين جاءت الثانية متعلقة بضمير الغائب العائد على كل امرئ ، أما المرة الثالثة فقد جاءت متعلقة بضمير الغائب العائد على المفقود سنان ، ومن ثمة فتكرارها هنا يحقق الترابط بين هذين البيتين ، إذ تحيل المتأخرة منها على سابقتها اللتين تتفقان معها صورة ودلالة .

ومن التكرار التام نجد كلمة الحزم التي جاءت خاتمة للبيت الثاني السابق مكررة من قبل في البيت الرابع عشر :

أَجَلْتُ صُرُوفَكَ عَنْ أَخِي ثَقَّةٍ حَامِي الدَّمَارِ مُخَالِطِ الْحَزْمِ

ولم يكن يفصل بين البيتين سبعة أبيات مما يدخله في العيب العروضي المعروف بالإبطاء ؛ لتكرار كلمة القافية شكلاً ودلالة في موضعين متقاربين من القصيدة بيد أن ذلك التكرار وإن كان عيباً في النقد القديم، فإن له فائدة نصية هي تحقيق السبك والترابط بين البيتين ومن ثمة أبيات القصيدة جميعها؛ لأن الكلمة الثانية تحيل إلى الكلمة الأولى التي جاءت قارة في موضعها من البيت الرابع

١ - د/ محمد العبد : النص والخطاب والاتصال . سابق . ص ٢٣٢ .

٢ - ابن أبي الإصبع : بديع القرآن تحقيق جفني محمد شرف ص ٣٦ دار نهضة مصر د . ت .

عشر وكذا في البيت السادس عشر عن طريق التكرار غير المحض الذي نلمحه في هذه التراكيب اللغوية المبني بعضها على بعض من حيث الدلالة المطروحة :

- حامي الذمار - مخالط الحزم - ينمي إلى الحزم

إذ يلاحظ أن الذي يقوم بحماية الذمار والأعراض والديار وكل ما يجب على الإنسان أن يحميه لابد أن يكون على درجة كبيرة من الحزم ، كأنما هو مختلط بالحزم ، أو منتج إليه كما أشار إلى ذلك المركب اللغوي الأخير مما سبق .

ويكرر زهير المادة اللغوية نصف مرتين ، أولاهما بالاسم في البيت الحادي عشر الذي تنفي دلالته صفة العدل عن الدهر لأفعاله مع زهير ، وثانيهما في البيت الثالث عشر بالفعل الصريح الدلالة على نفي عدل الدهر معه ، وهذان الموضعان هما : أو كان يعطي النصف ، ما أنصفت في الحكم ، وتكرار المادة اللغوية مع الاشتراك في الدلالة وإن اختلف الاشتقاق بين الاسم والفعل يسهم في السبك والترابط النصي بين البيتين ، كما يسهم في ربط المتلقي بالنص ، حيث يجيل بصره ، ويحرك ذهنه نحو هذين اللفظين المتشابهين في الحروف مع تقارب الدلالة وعلاقة كل منهما بسياقه الوارد فيه هذا السياق الذي يبدي تشكك الشاعر في عدل الدهر وإنصافه . أو كان يعطي . ثم يصل إلى مرحلة اليقين من الظلم عندما يصدر حكمه النهائي : يا دهر ما أنصفت في الحكم .

ومن تكرار الدلالة مع اختلاف اللفظ قوله من البيت الثامن : ملوك العرب ، وقوله من البيت الثاني عشر : سراتنا ؛ لأن السراة هم أشرف القوم ، ومن ذلك تكراره دلالة الأصل مع اختلاف الألفاظ الدالة عليه في : أرومة في البيت الخامس عشر ، مركبه ومحتده في البيت السادس عشر .

ثم ظاهرة تكرارية اشتمل عليها الشعر القديم وهي القافية التي تؤدي مجموعة من الوظائف منها: الموسيقية المبنية على تكررها في أواخر الأبيات، وكونها فواصل موسيقية تهئ للمتلقي فرصة التأمل المصحوب بالاستمتاع الموسيقي، ومنها أن القافية تكاد توجد رابطة صناعية بين العبارات التي تتخللها، فبدونها تنتشت هذه العبارات وتتباعد^(١) وهي وظيفة تشير إلى معنى الترابط النصي على مستوى البيت، وهو ما انتبه إليه النقاد القدامى عندما ربطوا بين القافية وما يدل عليه سائر البيت فيما عُرف عندهم بالإرصاد والتوشيح والتسليم^(٢) وكلها تشير إلى علاقة أول البيت بآخره، وذلك على مستوى البيت المفرد؛ ولذلك وجدنا السلجماسي يدرج الإرصاد ضمن ما أطلق عليه الرصف الذي هو مثال لقولهم : " رصف بين شيئين : ضم بينهما " (٣) وضم الشيين يعني ترابطهما ؛ لأن " جوهر الرصف هو تركيب القول ، والقول المركب من أجزاء فيه لها وضع بعضها عند بعض ، واقتضاء

١ - د/ عبد الفتاح صالح نافع : عضوية الموسيقى في النص الشعري ص ٧٨ ط ١٩٨٥ م - مكتبة المنار - الأردن .

٢ - حول هذه المصطلحات انظر : الإيضاح للقرويني ص ٣٠٨ ، تحرير التحرير ص ٢٢٨ ، بديع القرآن لابن أبي الإصبع ص

٩٠ ، وخزانة الأدب لابن حجة ٢٢٧/١ ، البديع لابن منقذ ص ١٨٧ .

٣ - السلجماسي : المنزع البديع . سابق . ص ٣٣٧ .

بعضها ، وترتيب لبعض " (١) وتكرار الضم والرصف بين شيئين يعني امتداد الوظيفة النصية إلى مستوى النص كله .

أما الوظيفة الأخيرة للقافية ، فإنها تسهم في إنتاج الترابط بين أكثر من بيت من أبيات النص ، ومن ثمة النص كله ، وذلك أمر طبيعي ؛ لأن انتماء كلمات القوافي إلى بنى مورفولوجية واحدة من شأنه أن يحدث نوعاً من التجانس الرأسي بينها جميعاً ، والجناس أحد صور البديع المتكئ على التكرار الصوتي الجزئي الذي تنتقل وظيفته من مجرد التحسين اللفظي إلى السبك النصي وهذا ما وجدناه في كلمات القوافي عند زهير في مرثيته السابقة ، وذلك على النحو التالي :

أولاً : كلمات القوافي المتفقة في الحرفين الأخيرين :

٢. الأدم ٣. الكدم ١٧. عدمي

فهذه الكلمات الثلاث تتربط صوتياً عن طريق الجناس الرأسي وتكاد تنتمي ثلاثتها إلى مجال دلالي واحد يؤكد هذا الترابط ، فالأوليان منها تنتميان إلى مجال الحيوان ؛ لأن الكدم وهو العض يقوم به حمار الوحش لهذه الأدم وهي الظباء راغباً في إثنائها عن المرعى ، وتأتي الكلمة الثالثة لشارك مع الدلالة السابقة ؛ لأن العدم هنا يراد به فعل الدهر مع زهير والحاحه عليه بالعدم والمصائب ، ويعني ذلك أن الدلالة المشتركة هنا هي أنه إذا كان الحمار يغلب الأدم ويصيبها بالعض / الكدم ، فإن الدهر يغلب زهيراً بالعدم وكثرة المصائب .

ومن هذه الكلمات المتفقة في الحرفين الأخيرين مع الاختلاف في الحرف الأول :

٤. النجم ٨. العجم

فهما يتفقان في حرفي : الجيم والميم المتأخرين ، ويختلفان في فاء الكلمة ، ومن هذه الكلمات :

٩. صرم ١٨. هزم

وإذا كانت دلالة الصرم هنا تشير إلى الجماعة من الناس ، وكانت دلالة كلمة هزم منصرفة إلى العلم المعروف لزهير وهو هزم بن سنان ، فإن المادة اللغوية لكلا الكلمتين تشير إلى اشتراكهما في جانب من الدلالات المرتبطة بهما ، وهي دلالة القطع وما يتصل بها من الهجران في كلمة صرم ، ويقال : " هزمت اللحم تهريماً إذا قطعته قطعاً صغاراً " (٢) وهذا الاقتراب الدلالي بينهما مع الجناس الصوتي المنتج للإيقاع الموسيقي يوثق العلاقة بين اللفظتين ، ويشير إلى دورهما في الترابط النصي بين هذه الأبيات المتباعدة . ومن هذه الكلمات :

١٩-١٠. الحزم ٢١. كزم

١ - المنزع البديع - السابق ص ٣٣٧-٣٣٨ .

٢ - انظر لسان العرب مادة صرم ٣٣٤/١٢ ، ومادة هزم : المجلد نفسه ص ٦٠٧ .

فمع اختلافهما في الحرف الأول /فاء الكلمة ، فإنهما تتفقان في الحرفين المتأخرين : الزاي والميم وهذا الاتفاق يقرب بينهما دلاليًا حيث يشير إلى علاقة قريبة من علاقة التضاد ؛ لأن حزم الشيء تعني شدة ، وكزم الشيء بمعنى عضه وكسره (١) وهذا التقارب الدلالي مع التقارب الصوتي يؤكد على دورهما في عملية الترابط النصي ، إلى جانب القيمة الإيقاعية .

ثانيًا : كلمات القوافي المتفقة في الحرفين الأول والثالث :

١٣. الحُكم ١٤. الحزم ١٩. الحزم ٢٠. الحلم

إن انتماء هذه الكلمات الأربعة إلى الجذر الثلاثي مع الاشتراك في البنية المورفولوجية يؤكد على دور هذه المفردات في لفت انتباه المتلقي إلى ما يمكن أن يكون بينها من التوافق أو التقارب الدلالي الذي يربط بين الجمل التي أتت هذه المفردات خاتمة لها ، فالحكم وهي الكلمة الأولى وإن كانت متعلقة بالدهر الجائر في رؤية الشاعر تشير في بعض دلالاتها إلى القضاء ، والقضاء يستدعي فيمن يقوم به أن يكون حازمًا عاقلًا مميزًا ذا حنكة (٢) ولذلك جاءت لفظة الحزم في سياق امتداح المرثي دالة على ارتباطه بها وانتمائه إليها في الموضعين، ولتشير في الآن عينه إلى سلب الدهر تلك الدلالة المرتبطة بها، ومن ثمة فهو ليس جديرًا بأن يحكم، كما جاءت لفظة الحلم الرابعة امتدادًا للمرثي أيضًا بأنه صاحب أناة وتعل، وهما صفتان تتناقضان ما كان عليه حال الدهر الحاكم المتسلط ، وهذه العلاقة بين الألفاظ الأربعة تقرب ما بين جمل كل منها وتربط بينها بمثل هذا الترابط الذي تحيل فيه المتأخرة على الكلمات السابقة عليها .

ومن هذه الكلمات التي اتفقت في الحرفين الأول والأخير :

٣. الكدم ٢١. كزم

وكذلك الكلمات :

٨. العجم ١٢. العظم ١٧. عدمي

والملاحظ على كل هذه الكلمات أنها تتوافق وغيرها من النص في حرفين من بنيتها قد يكون الحرفان متأخرين ،وقد يكون الأول والأخير ، وهو توافق يستدعي التقارب الدلالي بصورة أو بأخرى مع الإيقاع الموسيقي الرأسي الذي ينتجه تكرار الأصوات ، وتوزع هذه المفردات على مساحة النص من أوله إلى آخره يبرز صفة الترابط النصي الذي يتحقق واقعًا ؛ لأن اعتماد كلمات القوافي السابقة " على أسماء ذات جذور ثلاثية متشابهة في حركاتها اللحنية يخلق من كلمات القوافي وحدة عمودية متماسكة " (٣) أو يتحقق هذا الترابط من خلال العلاقة الحميمة بين المتلقي والنص ،فالمتلقي يظل

١ - لسان العرب : مادة حزم ١٣١/١٢ ، وفي المجلد نفسه مادة كزم ص ٥١٨ .

٢ - السابق . الصفحة ذاتها .

٣ - د/ يسرية المصري : بنية القصيدة في شعر أبي تمام . سابق . ص ١١١ .

مشدودًا إلى النص يقرأ أوله وآخره، ثم يعود إلى أوله ؛ ليقارن بين هذه المتشابهات ،ومن ثمة تظل علاقته بالنص علاقة جدلية تسهم في ثراء الدلالة المطروحة على بنيّتي السطح والعمق للنص .

وإذا تركنا الضمائر والتكرار بنوعيه المحض والغير المحض ، والتصدير والجناس وما قامت به هذه الظواهر اللغوية من الترابط والسبك بين الأبيات ، وانتقلنا إلى أدوات الربط اللغوية فإننا سنجد لها دورًا كبيرًا في عملية الترابط النصي هذه ، وأول هذه الأدوات في النص نجد **الفاء** العاطفة التي تشير إلى دلالة التتابع والترتيب الزمني الذي لا يكاد يفصل فيه الحدث المعطوف عن المعطوف عليه بل إن سيبويه يعطيها وصفًا يرتبط بعملية الترابط النصي ارتباطًا وثيقًا ، إذ تجعل الكلام متسقًا ، وذلك في قوله عنها : " وهي التي تضم الشيء إلى الشيء كما فعلت الواو ، غير أنها تجعل ذلك متسقًا بعضه في إثر بعض " (١) وذلك ما نجده في ربطها بين البيت الثامن والتاسع الذي يقول فيهما :

يَا مَنْ لَأَقْوَامٍ فُجِعَتْ بِهِمْ كَانُوا مُلُوكَ الْعَرَبِ وَالْعَجَمِ
فَاسْتَأْثَرَ الدَّهْرُ الْعِدَاةَ بِهِمْ وَالْدَّهْرُ يَرْمِينِي وَلَا أَرْمِي

فنجد الفاء التي صدر بها البيت الثاني قد ربطت جملتها : **استأثر الدهر بجملة : كانوا ملوك العرب والعجم** ، وهذه الجملة الثانية جاءت وصفًا لكلمة **أقوام** في صدر البيت الأول ، مما يعني ترابط البيتين عن طريق الفاء الدالة على سرعة استئثار الدهر بهؤلاء الأقوام ، وكأنه لا يوجد فاصل زمني بين الاستئثار الدال على ارتحالهم بالموت ، وبين كونهم ملوك العرب والعجم ، إلى جانب الدلالة على انتفاء عزتهم هذه أمام سطوة الدهر .

ومع **الفاء** نجد أداة العطف **أو** الدالة على التخيير بين أمرين ، تأتي هذه الأداة لتربط بين البيتين العاشر والحادي عشر الذي يقول فيهما :

لَوْ كَانَ لِي قَرْنًا أَنَاضِلُهُ مَا طَاشَ عِنْدَ حَفِيزَةِ سَهْمِي
أَوْ كَانَ يُعْطِي النِّصْفَ قُلْتُ لَهُ أَخْرَزْتَ قَسْمَكَ فَأَلَهُ عَنْ قَسَمِي

فأداة العطف هنا قد ربطت بين البيتين مع ملاحظة ارتباط أولهما بالبيت قبله عن طريق عودة ضمير الغائب مع الفعل **كان** على لفظة **الدهر** في البيت السابق ، وقد أفادت هذه الأداة دلالة التخيير بين أمرين لا يمكن تحققهما واقعًا ، أولهما : كون الدهر قرنًا ومثلاً للشاعر يستطيع أن يناضله ويساجله في مواجهة يستطيع فيها أن يحقق ذاته ، أو يحاول الانتصار لها ، وألا يطيش سهمه في المواجهة النضالية ، وثانيهما : أن يكون الدهر عادلاً في حكمه ؛ ليستطيع الشاعر أن يلفته إلى الالتزام بنصيبه وترك نصيب الشاعر دون أن يمسه ، ولكن أنى لذلك أن يتحقق ، وقد صدر الشاعر بيته الأول بأداة الشرط **لو** الرابطة بين البيتين أيضًا ، وهي تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط مع الدلالة على التمني

١ - سيبويه : الكتاب . سابق . ٢١٧/٤ .

، ومن ثمّ فهذان الأمران : مناضلة الدهر ، وعدله في حكمه يدلان على الأمنية المسيطرة على الشاعر ، وهي مجرد أمنية لا يمكن تحقيقها بسبب هذه السطوة التي يمارسها الدهر عليه .

وإذا كانت **أو** قد أفادت التخيير الدال على الأمنية المستحيلة التاركة في النفس الكليمة جراحاً ليس من السهل اندمالها ، فإن أداة العطف **الواو** بدلالاتها على مطلق الجمع تسهم بدورها في إنتاج التماسك والترابط النصي على مستوى السطح عندما يربط بها الشاعر بين الجمل والأبيات المختلفة على النحو التالي :

١٢. أكثرت فجعتنا و قرعت في العظم

١٣. وسلبتنا

١٧. ولقد علمت ٠٠٠ ولو أكثرت

فهذه الجمل قد ارتبطت ببعضها عن طريق الواو العاطفة رغم بُعد ما بينها من الأبيات التي تركز جميعها على خطاب الدهر خطاب اليأس المستعطف الذي لا يجد فيمن يخاطبه أية صورة من صور الرحمة به ، وإنما هو يكثر فجعته ويقرع في عظمه ويسلبه أعز الناس عنده ويعلم عمق الجرح الذي أزره به ويكثر أيضاً في هذا الإزراء .

وإذا كان هذا الربط الذي تقوم به الواو على المستوى الرأسي بين الأبيات ، فإنها قد الوظيفة عينها على المستوى الأفقي داخل البيت ، عندما وظفها في غير موضع للجمع بين المفردات والأحداث ، فمن جمعها بين المفردات للدلالة على مطلق الجمع قوله : كانوا ملوك العرب والعجم ، فالواو قد دلت على اشتراك ما بعدها مع ما قبلها في الحكم المطلق الدال على امتداح هؤلاء الأقوام بتملكهم العرب مثلما امتلكوا العجم ، وقوله : فيها مركبه ومحتده ، ليشير إلى اشتراك المركب والمحتد في الأرومة التي قرن الضمير العائد عليها بحرف الجر **في** ، ومن جمعها بين الجمل على المستوى الأفقي غير ما سبق قوله : يرميني و لا أرمي للدلالة على المفارقة الباعثة على الألم بين طرفيها ، وقوله :

لَا فِعْلُهُ فِعْلٌ وَلَيْسَ كَقَوْلِهِ قَوْلٌ وَلَيْسَ بِمُفْحَشٍ كَرَمٌ

فقد جمع جمعاً مطلقاً بين هذه الجمل بالواو للدلالة على النفي المطلق لتشابه فعل المرثي أو قوله مع أيّ فعل أو قول ، مع النفي المطلق للبذاءة والبخل .

المبحث الثالث : بنية الربط :

في المراثيتين السابقتين لأوس وزهير ظهر الجو العام الذي يسم قصائد الرثاء وهو الارتداد من الموت إلى الحياة، الموت الذي يعني أن المراثي قد فارق الحياة، أو أنها سلبت منه ، ثم يجيء الشاعر ليعدد مناقبه ومحامده التي تغطي على نص المراثية، وكأنما يريد الشاعر أن يضنّ على الموت بمثل هذا المراثي المتمتع بتلك المحامد والمناقب ، ومن ثمة فهو ينطلق من الموت حيث اللحظة الحاضرة ذات الواقع الأليم على الشاعر انطلاقاً معاكسة لطبيعة الزمن ، إذ يرتد ردة خلفية للماضي ليستحضر منه مناقب المراثي متخيلاً أنه ما يزال يعيش وسط القوم ، وما يزال يمارس مناقبه ومحامده فيهم فلا يشعرون بفقده ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى وجدنا سيطرة الضمير العائد على المراثي على نص المراثية ، وهذا تجسيد لرغبة استحضاره إلى الوجود ، بل الوصول به إلى لحظة الخلود رغم غيابه بالموت .

أما نص المدح ، فهو وإن كان يتفق مع الجو العام لنص المراثية من حيث تركيز الشاعر على ما يتمتع به الممدوح من القيم والمناقب ، فإنه يختلف عن نص المراثية من حيث إن المادح ينطلق من لحظة الحضور حيث الحياة التي يحياها ممدوحه إلى لحظة الخلود التي يصير معها هذا الممدوح " مثلاً للكمال ورمزاً لمعانٍ إنسانية عليا يطرب لها ويعتز بها " (١) وهذا ما وجدناه في وصفه بالكرم والجود ، حيث يصفه الشاعر بأوصاف تدل على أن عطاءه هو عطاء من لا يخشى الفقر والعوز ، وقد دلّ الموروث الشعري العربي على " أن ممارسة القيم الأخلاقية الموروثة في العرف الجماعي . ومنها الكرم . سبيل إلى خلود الذكر ما دام خلود الجسد مستحيلًا " (٢) ولعل عقلية العربي القديم الكريم خاصة والعرب عامة كانت تؤمن إيماناً يقينياً بأن " المال زائل ، وأن الحياة فانية ، وإذا كان الحال كذلك فعلى المرء أن يجود بماله ؛ ليخلد ذكره ؛ لأن الكرم كما يعتقدون يخلد ذكر الكرماء ، وأنه طريق السيادة والشرف " (٣) وإذا كان خلود الذكر وصفاً مشتركاً بين المراثية والمدحية ، فإنه في المراثية متعلق بالروح وحدها ، في المدحية ، فإنه يتعلق بالروح والجسد معاً .

وهذا الوصول بالممدوح إلى اللحظة التي يصير فيها نموذجاً ومثالاً نجده في وصفه بالشجاعة والإقدام في ساحات المعارك، حيث كان الشاعر يصل بممدوحه إلى مصافّ الرموز الممتعة على الموت، أو التي لا يستطيع الدهر أن ينال منها، ولعل البيئة العربية قد كانت تميل إلى مثل هذا المعتقد لبحثها الدائم عن الرمز المتجسد في الفارس الحامي والبطل المغوار، وفي شيخ القبيلة الممثل للسلطة المطلقة على جميع أفراد قبيلته ، وهي السلطة البارزة في ارتفاع خبائه دون أخبية القوم، الرمز المائل أيضاً في شاعر القبيلة التي يذيع شعره مآثرها بين القبائل الأخرى، وعلى هذا النحو كان الشعور المسيطر على الممدوح الفارس في تصوير الشعراء، إنه " شعور بعدم الموت والاستهانة

١ - د/ عفت الشرقاوي : دروس ونصوص في الأدب الجاهلي ص ٣٢١ - دار النهضة العربية - ١٩٧٩م - بيروت .

٢ - د/ عبد الرزاق الدليمي : هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي . سابق ت ص ١٣٧ .

٣ - السابق الصفحة نفسها .

الشديدة به " (١) وهذا النزوع نحو الرمز والمثال في تصوير الممدوح بالكرم أو بالشجاعة نجده في غير ذلك من المكارم والمحامد التي غني بها العرب أيما عناية يستوي في ذلك أن يكون النص مدحاً أو رثاءً، ومن هنا يلتقي هذان الغرضان، وإن بقيت المفارقة بينهما في لحظة الانطلاقة الأولى على النحو الذي قدمنا في صدر هذا المبحث .

ومن هذا المنطلق . لقاء قصيدة الرثاء مع قصيدة المدح . كان تخير البحث لقصيدتين من مدائح: كعب والحطيئة ؛ليدرسهما نصياً في ضوء معطيات الترابط النصي التي برز منها أدوات الربط كالعطف والشرط وغيرها، إلى جانب الأدوات الأخرى، يقول كعب في مدحه للأنصار :

١٠.

مَنْ سَرَّهُ كَرَمُ الْحَيَاةِ فَلَا يَزَلْ	فِي مِقْتَبٍ مِنْ صَالِحِي الْأَنْصَارِ
تَرْنُ الْجِبَالِ رَزَانَةً أَحْلَامُهُمْ	وَأَكْفُهُمْ خَلْفَ مِنَ الْأُمُطَارِ
الْمُكْرِهِينَ السَّمْهَرِيِّ بِأَذْرَعِ	كَصَوَاقِلِ الْهِنْدِيِّ غَيْرِ قِصَارِ
وَالنَّاظِرِينَ بِأَعْيُنٍ مُحَمَّرَةٍ	كَالْجَمْرِ غَيْرِ كَلِيلَةِ الْإِبْصَارِ
وَالذَّائِدِينَ النَّاسَ عَنْ أَدْيَانِهِمْ	بِالْمُشْرِفِي وَبِالْقَنَا الْخُطَارِ
وَالْبَاذِلِينَ نَفُوسَهُمْ لِنَبِيهِمْ	يَوْمَ الْهِيَاجِ وَقُبَّةِ الْجَبَّارِ
دَرَبُوا كَمَا دَرَبْتُ أَسْوَدُ خَفِيَّةٍ	غُلِبَ الرِّقَابُ مِنَ الْأَسْوَدِ ضَوَارِي
وَهُمْ إِذَا خَوَتْ النُّجُومُ فَإِنَّهُمْ	لِلطَّائِفِينَ السَّائِلِينَ مَقَارِي
وَهُمْ إِذَا انْقَلَبُوا كَأَنَّ ثِيَابَهُمْ	مِنْهَا تَضَوُّعُ فَازَةِ الْعُطَارِ
وَالْمُطْعَمُونَ الصَّيْفَ حِينَ يَنْوِيهِمْ	مِنْ لَحْمِ كَوْمٍ كَالْهَضَابِ عِشَارِ
وَالْمُنْعَمُونَ الْمُفْضِلُونَ إِذَا شَتَّوْا	وَالضَّارِبُونَ عِلَاوَةَ الْجَبَّارِ
رُمِيَتْ نَطَاطُهُ مِنَ الرَّسُولِ بِفَيْلَقِي	شَهْبَاءَ ذَاتِ مَنَاجِبٍ وَفَقَارِ
بِالْمَرْهَقَاتِ كَأَنَّ لَمْعَ ظَبَاتِهَا	لَمَعَ السَّوَارِي فِي الصَّبِيرِ السَّارِي
لَا يَشْتَكُونَ الْمَوْتَ إِنْ نَزَلَتْ بِهِمْ	شَهْبَاءَ ذَاتِ مَعَاقِمٍ وَأَوَارِ
وَإِذَا نَزَلَتْ لِيَمْنَعُوكَ إِلَيْهِمْ	أَصْبَحْتَ عِنْدَ مَعَاقِلِ الْأَغْفَارِ
وَرُثُوا السِّيَادَةَ كَابِرًا عَنْ كَابِرِ	إِنَّ الْكِرَامَ هُمْ بَنُو الْأَخْيَارِ
لِلصُّلْبِ مِنْ غَسَّانٍ فَوْقَ جَرَاثِمِ	تَنْبُو خَوَالِدُهَا عَنِ الْمُنْقَارِ
لَوْ يَعْلَمُ الْأَحْيَاءُ عِلْمِي فِيهِمْ	حَقًّا لَصَدَّقَنِي الَّذِينَ أُمَارِي
صَدَمُوا عَلِيًّا يَوْمَ بَدْرٍ صَدَمَةً	دَانَتْ عَلِيٌّ بَعْدَهَا لِنَزَارِ
يَتَطَهَّرُونَ كَأَنَّهُ نُسُكٌ لَهُمْ	بِدِمَائِهِ مَنْ عَلِفُوا مِنَ الْكُفَّارِ

٢٠.

وَالْيَهُمَّ اسْتَقْبَلْتُ كُلَّ وَدِيقَةٍ	شَهْبَاءَ يَنْفَعُ حَرْهَا كَالنَّارِ
وَمَرِيضَةٍ مَرَضَ النُّعَاسِ ذَعَرَتْهَا	بَادَرْتُ عِلَّةَ نَوْمِهَا بِغَرَارِ
وَعَلِمْتُ أَنِّي مُصْبِحٌ بِمَضِيعَةٍ	غُبْرَاءَ تَعْرِفُ جَنُّهَا مِذَاكَرِ

١ - عبد الرازق الديلمي : هاجس الخلود في الشعر العربي . سابق . ص ١٥٩ .

وَكَسَوْتُ كَاهِلَ حُرَّةٍ مِنْهُوَكَةً بِالْفَجْرِ حَارِيًّا عَدِيمَ شَوَارِ
سَلِسْتُ عَرَاقِيهِ فَكُلُّ قَبِيلَةٍ مِنْ حِنْوِهِ قَلِقْتُ إِلَى مِسْمَارِ
وَسَدْتُ مُهْمَلَجَةً غَلَالَةً مُدْمَجَ مِنْ فَالِقِ حَصِيدٍ مِنَ الْإِمْرَارِ
حَتَّى إِذَا اكْتَسَتِ الْأَبَارِقُ نَفْبَةً مِثْلَ الْمَلَأِ مِنَ السَّرَابِ الْجَارِي
وَرَضِيْتُ عَنْهَا بِالرِّضَا لَمَّا أَتَتْ مِنْ دُونِ عُسْرَةٍ ضِغْنِهَا بَيْسَارِ
تَنْجُو بِهَا عَنْقُ كِنَازٍ لَحْمَهَا حَفَزَتْ فَقَارًا لَاحِقًا بِفِقَارِ
فِي كَاهِلٍ وَشَجَتْ إِلَى أَطْبَاقِهِ دَائِيَاتٍ مُنْتَفِخٍ مِنَ الْأَزْوَارِ
وَتُدِيرُ لِلْخَرَقِ الْبَعِيدِ نِيَاطُهُ بَعْدَ الْكَلَالِ وَبَعْدَ نَوْمِ السَّارِي
عَيْنًا كَمِرَّةَ الصَّنَاعِ تُدِيرُهَا بِأَنَامِلِ الْكَفَيْنِ كُلِّ مُدَارِ
بِجَمَالٍ مَحْجَرِهَا وَتَعْلَمُ مَا الَّذِي تُبْدِي لِنَظَرَةِ زَوْجِهَا وَتُؤَارِي (١)

تبدو انطلاقة المدحة الشعرية من الحياة إلى لحظة الخلود في هذا النص من خلال إلحاح الشاعر على مجموعة من الظواهر اللغوية الدالة على ما في النص من ترابط على مستوى البنية السطحية ، ويرتد كذلك نحو بنية العمق التي تتمركز عند محور المدح المتصل بهؤلاء الأنصار الذين لا يقل دورهم في التاريخ الإسلامي عن دور المهاجرين ، ولعل وصفهم بالأنصار قد كان دافعا لتركيز الشاعر على أوصاف الشجاعة التي بدت منذ البيت الأول عندما يجعل صالحى الأنصار سببا فيما يمكن أن يحققه الراغب في كرم الحياة وشرفها •

١. الإحالة الضمائية :

وأول ظواهر الترابط النصي غلبة ضمير الغيبة الجمعي العائد على الأنصار ، أو صالحهم الذين صرح بهم في البيت الأول، ثم أرجع عليهم ضمائر الغيبة الجمعية المسيطرة على بقية أبيات هذا القسم الأول من النص ، فنحن نجد ضمير الجمع الغائب المتصل البارز في : أحلامهم . أكفهم / ٢ ، نفوسهم . نبينهم / ٦ إنهم / ٨ ، ثيابهم / ٩ ، ينوبهم / ١٠ ، بهم / ١٤ ، إليهم / ١٥ ، فيهم / ١٨ ، لهم / ٢٠ ، إليهم / ٢١ ، ومنها واو الجماعة الغائب الجمعي العائد عليهم في : دربوا / ٧ ، انقلبوا / ٩ ،

١ - ديوانه ص ٣٣ - ٣٤ ، مقنّب : جماعة من الفرسان ما بين الثلاثين والألف ، السمهريّ : الرمح ، صواقل الهندي : السيوف الهندية ، المشرفي : السيوف ، الخطار : الرمح شديد الاهتزاز ، قبة الجبار : بيت الله الحرام ، غلب الرقاب : رقابهم غليظة ، مقاري : جمع مقري وهو الذي يكرم الضيف ، تضوع : انتشار ، ينوبهم : ينزل بهم ، الكون : النوق العظيمة السنام ، نطاة : عين تسقي النخيل بخبير ، شهباء : كتيبة عظيمة ، الفقار : جمع فقرة وهي الخرزة من الظهر ، المرهفات : السيوف الرقيقة الحد ، الطباة : جمع طبة وهي مضرب السيف ، الصبير : السحاب الأبيض ، ذات معاقم : ذات عقم وهلاك ، أوار : غبار الحر في المعركة ، الصلب : الجد الأكبر ، الجرائم : أصول الشجر والمراد أصولهم ، وديقة : شدة الحر ، يسفع : يلفح ، مريضة : المراد عينه ، ذعرتها : أزعجتها ، غرار : نوم قليل ، مضية : أرض خالية يصعب اجتيازها ، غيراء : مجيبة ، مذكّار : الذكر من الرجال ، حرة منهوكة : ناقة متعبة ، عديم شوار : الذي تخرق ما عليه من المتاع لطول سفره ، سلسّت : قويت واستمرت ، عراقيه : عيدان الرجل والمفرد عرقوة ، حنو الرجل : خشبه ، وسدت : السدو ضرب من السير ، مهملجة : ضرب من العدو ، غلالة : بقية الشيء ، مدمج : السوط ، الإمرار : شدة القتل ، الأبارق : ما ارتفع من الأرض ، نقبة : كساء من السراب يغطي الأرض ، حفزت : دفعت ، وشجت إلى أطباقه : دخل بعضها في بعض والأطباق هي صفحات العنق ، دأيات : فقار العنق ، الأزوار : جمع زور وهو الصدر ، الخرق البعيد : الذي ذهب وانخرق في الفلاة ، نياط : جمع نوط وهو كل ما عُلق ، الصنّاع : المرأة الحاذقة •

شتوا / ١١ ، لايشكون / ١٤ ، ليمنعوك / ١٥ ، ورثوا / ١٦ ، صدموا / ١٩ ، يتطهرون . علقوا / ٢٠ ، ومع الاتصال والبروز لضميري الغيبة الجمعية هنا نجد ضمير الغيبة الجمعي المستتر مسيطراً على الأبيات : ٣ . ٤ . ٥ . ٦ . ١٠ . ١١ ، وكذلك الضمير الذي سوف يكون من ظواهر التكرار التام كوسيلة من وسائل الترابط النصي .

ولا شك أن غلبة ضمائر الغياب الجمعية على النص حيث لم يخلُ بيت من أبيات القسم الأول من النص من ضمير الغائب المتصل البارز أو المستتر يؤكد على ترابط كل هذه الأبيات بالبيت الأول الذي ضم مرجعية هذه الضمائر حيث صرح فيه الشاعر بالمدوحين وهم صالحو الأنصار ، مما يعني أن كل الأوصاف والأحداث التي ارتبطت بها هذه الضمائر إنما هي خاصة بهم لا ينازعهم . نصياً . فيها أحد .

٢. التكرار :

برز التكرار في القسم الأول من النص بصورة واضحة ، حيث اتخذ صورتين ، أولاهما التكرار الصوتي بنوعيه : الجزئي والتام ، وقد ظهر هذا النوع الثاني . التام . من خلال تكرار ضمير الغيبة الجمعي المنفصل العائد على صالحى الأنصار فيما يلي :

٨. هم إذا خوت ٩. هم إذا انقلبوا ١٦. ٠٠٠٠ هم

وهذا التكرار التام يربط ما بين الأبيات التي وردت فيها هذه الضمائر ومن ثمة بالبيت الأول ، إلى جانب القيمة الصوتية لتكرار أصوات هذه الضمائر المنفصلة ونظيرتها المتصلة البارزة التي أشرت إليها في الفقرة قبل السابقة حيث تكرر الضمير هم المتصل البارز إحدى عشرة مرة وكل ذلك يشير إلى خاصية الترابط بين هذه الأبيات جميعها مع أحادية الضمير مما يعني تمركز النص حول هؤلاء المدوحين دون غيرهم ، ومن هذا التكرار أيضاً :

٦. قبة الجبار ١١. علاوة الجبار

والتكرار هنا ينتمي إلى ما يُعرف بديعياً بالجناس التام حيث تشير الأولى إلى اسم من أسماء الله تعالى الحسنى ، بينما تشير الثانية إلى العاتي الظالم من الملوك ، ومن ثمة فليس في التكرار إبطاء لاختلاف المعنى ، والتكرار الصوتي التام هنا من شأنه أن يحيل إلى الكلمة الأولى ، ومن ثمة تتحرك مخيلة المتلقي بين اتفاق الكلمتين في الدلالة أو اختلافهما ، هذا إلى جانب القيمة الإيقاعية التي يؤديها مثل هذا التكرار الواقع بين كلمات الأبيات ، بينما قد يقع مثل هذا التكرار التام على المستوى الأفقي فيما بين كلمات البيت محدثاً مثل هذا الترابط الذي نجده في تكرار المادة اللغوية مع اختلاف التعلق في قوله :

دَرَبُوا كَمَا دَرَبَتْ أَسُودُ خَفِيَّةَ غُلِبُ الرِّقَابِ مِنَ الْأَسُودِ ضَوَارِي

فإننا نجده قد ردد الفعل الماضي درب ،وقد علقه أولاً بواو الجماعة الضمير العائد على الأنصار ،ثم علقه ثانياً بالأسود ،كما كرر كلمة أسود في المصراعين ،وهذا التردد والتكرير يؤدي قيمته الإيقاعية من ناحية ومن ناحية أخرى يقوم بربط أول البيت بآخره ،إذ يرصد الشاعر لكلمة القافية ضواري التي هي من عادة الأسود وصفاتها ،كما يمكن أن ندرك ما بين كلمتي الأسود وضواري من مراعاة النظير أو المصاحبة المعجمية ذات الدور الواضح في عملية الترابط النصي .

ومن التكرار التام في الأبيات تكرار كلمتي : شهباء ذات في المواضع الثلاثة الآتية ، وتشير دلالة كلمة شهباء إلى الكتيبة العظيمة :

١٢. شهباء ذات مناكب وفقار

١٤. شهباء ذات معاقم وأوار

٢١. شهباء يسفع حرها كالنار

وهذا التكرار يقوم ربط الأبيات بعضها ببعض على الرغم من بُعد المساحة الشعرية بين ثلاثتها التي تنصرف دلالة الأولى منها إلى الأنصار الذين كانوا ضمن جيش النبي صلى الله عليه وسلم إلى خيبر ، ووصف كتيبتهم بالشهباء دال على ما يتمتعون به من القوة وشدة البأس في المعارك كأنهم الشهاب الراصد ، وتشير دلالة ثانيتهما إلى جيش العدو ذي البأس الشديد كأنما هو الشهاب بيد أن الأنصار لا يخافون منه ولا يشنكون ، وذاك امتداح لهم بالقوة والشجاعة ، بينما تشير دلالة الثالثة إلى ارتباط الوديقة وهي شدة الحر عند اقتراب الشمس من الأرض بالشهاب في شدة الإحراق الذي لا يجد الشاعر من يقيه شدته سوى هؤلاء الأنصار .

ومع هذا التكرار التام لكلمتي : شهباء ذات نلمح ما بين الموضعين الأولين من التكرار النسقي أو توازي المباني القائم على توازي البنيات اللغوية المترابطة دلاليًا ونحويًا وإيقاعيًا في آن معًا وهو ما يتفق وطبيعة الشعر العربي القديم ؛ لأن " الحركة التركيبية في الشعر الكلاسيكي تابعة للثابت العددي العروضي " (١) ويمكننا أن نلمح هذا التوازي النحوي المصحوب بتوازن عروضي وتقابل موقعي في الموضعين الأولين على النحو التالي :

شهباء	ذات	مناكب	و	فقار
شهباء	ذات	معاقم	و	أوار
موصوف	صفة	مضاف إليه	رابط	معطوف
متفاعلن . متفاعلن . متفاعل				

فكلمة شهباء وإن كان موقعها النحوي داخل بيتها في الموضع الأول صفة لما قبلها ، وفي الموضع الثاني فاعلاً ، فإن ما بعدها هنا صفة لها ، وهذا التوازي النسقي وزنيًا ونحويًا يؤكد الترابط بين هذين الموضعين من النص .

١ - د/ محمد العمري : تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية . سابق . ص ١٧٨ .

ونجد مثل هذا التكرار النسقي القائم على تكرار البنيات اللغوية ما نجده من تكرار صيغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي في الموضع التالية :

٤. والناظرين بأعين محمرة

٥. والذائدين الناس عن أديانهم

٦. والباذلين نفوسهم لنبيهم

١١. والضاريون علاوة الجبار

وكذلك تكرار صيغة اسم الفاعل من الفعل الرباعي في المواضع التالية :

٣. المكرهين السمهريّ

١٠. والمطعمون الضيف

١١. والمنعمون المفضلون

فتكرار صيغة اسم الفاعل على هذا النحو الرأسي في الأبيات : الرابع والخامس والسادس ، وفي الأبيات : الثالث والعاشر والحادي عشر يحقق تكرار التوازي بين مطالع هذه الأبيات بهذه الصيغ الصرفية المتوافقة التي تحقق دلالة الاستمرارية الزمنية مع ثبات الوصف العائد على صاحبي الانتصار في البيت الأول ، إذ ترتبط به هذه الصيغ الصرفية جميعها بواسطة ضمير الغيبة الجمعي المستتر فيها جميعها هذا الضمير الذي يؤدي وظيفة نحوية واحدة فيها جميعها وهي كونه فاعلاً لها . كما نلاحظ الارتباط الدلالي بين الصيغ الأربعة الأولى مع الصيغة الرباعية في البيت الثالث إذ تدور جميعها حول وصف الممدوحين بالشجاعة ونصرة النبي صلى الله عليه وسلم ، كما تشير الصيغ الرباعية الثلاثة الأخيرة : المطعمون . المنعمون . المفضلون إلى تمتع الممدوحين بصفة الكرم ، وكل ذلك يشير إلى ما بين الأبيات جميعها من الترابط والانسجام على مستوى بنيتي السطح والعمق .

وإذا كانت هذه الصيغ قد ارتبطت بالتكرار المتوازي في صدر الأبيات ، فإننا نجد نظائر لها في نهاية بعض الأبيات حيث جاءت هذه الصيغ في موقع القافية من البيت ليحقق التكرار الصيغي الرأسي الذي نجده مع تكرار صيغ المبالغة في المواضع التالية من نهاية الأبيات :

٥. الخطّار

٦. الجبّار

٩. العطار

١١. الجبّار

وكذلك تكرار صيغة جمع التكسير أفعال في نهاية الأبيات الآتية :

١. الأنصار

٢. الأمطار

١٥. الأغفار

١٦. الأخيار

وإذا كانت هذه الصيغ تحقق الترابط عن طريق التكرار النسقي للصيغة الصرفية في الموقع الشعري عينه ، فإننا نجد ما في هذا الموقع من التكرار الجزئي المنتمي إلى بنية الجناس على المستوى الرأسي فيما يلي :

١. الأنصار

٣. قصار

٤. الإبصار

فهذه الكلمات الثلاث تتفق في الحرفين الأخيرين مع ألف الرفع التي تتوسطهما مما يعني الترابط الصوتي بينها على المستوى الرأسي ، ومثل ذلك نجده بين الكلمات التالية التي وقعت موقع القافية :

٢. الأمطار

٥. الخطار

٩. العطار

حيث نجد اتفاق هذه الكلمات الثلاث أيضًا في الحرفين الأخيرين مع ألف الرفع التي تتوسطهما وهذا التكرار الجزئي للأصوات اللغوية يؤكد على أن القافية ليست نهاية وزنية للبيت الذي تجيء خاتمته ، وإنما هي تعني الاتصال بين ما قبلها وما بعدها من الأبيات ، والدلالة اللغوية لمادة قفو تؤكد ذلك ، فهي إما تابعة لغيرها ، وإما متبوعة يتبعها غيرها ، مما يعني الترابط بينها وما قبلها من ناحية وبينها وما بعدها من ناحية أخرى ، ومن ثمة تصبح القافية وسيلة ربط صوت دلالية في النص الشعري •

وأما الصورة الثانية التي بدا عليها التكرار في هذا القسم من النص ، فهو التكرار غير المحض أو تكرار المعنى واللفظ مختلف ، وهذا ما نجده واضحًا وبصورة منطقية في النص المدحي الذي يركز على صفتي الشجاعة والكرم اللتين يتصف بهما الأنصار فنحن نجد من صفة الشجاعة :

٣. المكرهين السمهري بأذرع

٤. الناظرين بأعين حمرة

٥. الذائدين الناس عن أديانهم

٦. الباذلين نفوسهم لنبيهم

٧. دربوا كما دربت أسود خفية

١٤. لا يشكون الموت إن نزلت بهم
١٥. أصبحت عند معاقل الأغفار

ففي البيت الثالث يمتدح أذرعهم بالقوة والصلابة التي تحمل القنا عند المعارك ، وهم غضاب في المعارك حتى كأن عيونهم من شدة الغضب محمرة كأنها الجمر في البيت الرابع ، وهم الذين يدفعون الناس عن دينهم ومقدساتهم في البيت الخامس ، ويبذلون نفوسهم رخيصة تلبية لأوامر نبيهم في البيت السادس ، وقد اعتادوا القضاء على الأعداء كما اعتادت الأسود القضاء على فرائسها في البيت السابع ، ولا يخافون الموت إذا جاءت إليهم الجيوش العظيمة في البيت الرابع عشر ، وإذا طلب المر حمايتهم ، فسيجد عندهم الحصن الحصين في البيت الأخير .

ونجد من صفة الكرم هذه التكرارات الدلالية مع اختلاف اللفظ الدال على كل منها في المواضع التالية من النص :

٢. أكفهم خلف من الأمطار
٨. فإنهم للطائفين السائلين مقاري
١٠. المطعمون الضيف حين ينوبهم
١١. المنعمون المفضلون

وهذا التكرار الترادفي يؤكد على ما في النص من الانسجام والتلاحم الدلالي على مستوى بنية العمق ، مع الترابط والسبك على مستوى بنية السطح ، وهو ما يعني أيضاً أن دراسة البنية العميقة لا يمكن أن تنفصل عن دراسة البنية السطحية إلا إذا كان هذا الفصل من قبيل الوسيلة الإجرائية لإنجاز البحث النصي ، وقد تأكد ذلك تماماً مع دراسة الروابط اللغوية في النصين السابقين ، وكذلك في النصين اللذين يدرسهما البحث لكعب والحطيئة .

ومن وسائل الربط التي سبقت الإشارة إليها فيما سبق المصاحبات المعجمية التي تتآزر مع غيرها من وسائل الترابط كالتكرار على المستوى الأفقي من مثل التصدير والترديد والجناس وغيرها من ألوان البديع المتكيء على البنية التكرارية التامة أو الجزئية ، وإن كان الرابط في المصاحبات المعجمية رابطاً دلاليّاً في المقام الأول ، فإن استخدام اللفظ يؤدي إلى استدعاء اللفظ الآخر ، فإذا ذُكرت الأحلام وهي العقول ، فلا بد أنها تستدعي الوصف بالرزانة وقد جمع بينهما كعب في وصف عقول الأنصار برزانة العقول في قوله : في صدر البيت الثاني **تزن الجبال رزانة أحلامهم** ، وذكر أداة من أدوات الحرب يستدعي ذكر غيرها من الأدوات ، **فالسهمريّ** وهو الرمح المنسوب إلى سمهر ذلك المكان المعروف بجودة رماحه ، يستدعي ذكر السيف الذي يتخذ ألقاباً منها **صواقل الهندي** في البيت الثالث **والمشرفيّ** في البيت الخامس ، **والمرهفات ولمع ظباتها** في البيت الثالث عشر ، وكذلك يستدعي ذكر **القنا الخطّار** في البيت الخامس ، مع ملاحظة ارتباط هذه المصاحبات المعجمية بالممدوحين ؛ لأنها جميعها تنمي وصفهم بالشجاعة .

والوصف بالكرم يستدعي تشبيهه أكف الممدوحين بالأمطار : وأكفهم خلف من الأمطار في البيت الثاني ، والوصف بالإطعام يستدعي ذكر الضيف : المطعمون الضيف في البيت العاشر ، والوصف بالطهارة يستدعي النسك : يتطهرون كأنه نسك في البيت العشرين ، وعلى هذا النحو تقوم المصاحبات المعجمية في الأبيات المختلفة بربط هذه الأبيات بعضها ببعض فيبدو النص من ثم متماسكاً على مستوى السطح ، وكذلك على مستوى العمق .

الربط بأدوات الربط :

ذكرنا من قبل أن الفصل بين السبك والحبك في النص الأدبي إنما هو وسيلة إجرائية لإنجاز البحث ؛ لأنه لا يمكن الفصل بينهما واقعاً ، وتتجسد هذه الحقيقة فيما تقوم به أدوات الربط اللغوية من إحداث الترابط بين المفاهيم والحقائق التي يتضمنها النص ؛ لأن هذه الأدوات لا تحقق السبك ما لم تكن الحقائق المتضمنة في النص مترابطة في الأساس حيث بنية العمق ، وهذا ما نلمحه فيما تقوم به الواو العاطفة في النص حيث تبرز دون غيرها من أدوات الربط الأخرى فهي تنصدر الأبيات : الرابع والخامس والسادس والثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر والخامس عشر ، رابطة إياها بالبيت الثاني ، وكلها تدور حول محوري الشجاعة والكرم فالممدوحون أو الأنصار هم المكروهون السمهري والناظرون بأعين محمرة والذائدون الناس عن أديانهم والباذلون نفوسهم للنبي والمانعون الحامون من يطلب حمايتهم ، ؛ ولذلك يلجأ الشاعر إليهم عندما تنزل به النوازل ، وكل ذلك من قبيل ما يتمتعون به من الشجاعة وشدة البأس .

وهم أنفسهم المقرون الطائف والسائل وقت الجذب والمطعمون الضيف حين ينزل بهم من أفضل ما يملكون من الطعام حيث لحم النوق العشار ، وهم المنعمون المفضلون لمن يطلب نعمتهم وفضلهم ، وكل تلك الأوصاف دالة على جودهم وكرمهم .

وإذا تركنا هذا القسم الأول من النص وانتقلنا إلى القسم الثاني ، وجدناه يؤكد صفات الشجاعة والكرم من خلال تجربته الذاتية معهم ؛ ولذلك وجدنا ضمير المتكلم العائد على الذات الشاعرة هو المسيطر على الخطاب في أبيات هذا القسم الذي يربطه بالقسم الأول بالواو وضمير الغائب الجمعي العائد على الأنصار في قوله (١) :

وَالْيَهُمُ اسْتَقْبَلْتُ كُلَّ وَدِيقَةٍ شَهْبَاءَ يَسْفَعُ حَرْهَا كَالنَّارِ

ليؤكد على ما يتمتعون به من صفات الكرم والشجاعة والنجدة التي يبدو أثرها عليه هو من خلال الفعل المسند إلى ضمير المتكلم : استقبلت ، هذا الضمير الذي يؤكد على ذاتية التجربة ، ومن ثمة صدق ما مدحهم به من الصفات ، وهذه الغلبة لضمير المتكلم نجدها في الأفعال : دعرتها (أنا) الذي يشير إلى أنه منع عينيه من النوم لارتحاله إلى هؤلاء القوم ، وعلمت (أنا) أنني (أنا) مصبح (

١ - الديوان ص ٣٤ .

أنا (بمضيعة وهي الأرض الخالية التي يصعب سلوكها ومما يزيد رغبة انتشار الجن وسماع أصواتها كأنها تعزف ، والعزيف صوت الجن أو صوت الرمال أو الريح وكلها تبعث على الرهبة في اجتياز هذه المضيعة ؛ ولذلك يجد عنثاً ومشقة في اجتيازها ، كما تُصاب ناقتة بالتعب والإعياء من السير فيها ؛ ولذلك يقول : كسوت (أنا) كاهل هذه الناقة المنهكة بمتاع الرجل ، وعلى هذا النحو يستمر الشاعر في وصف تلك الناقة المجعدة والأماكن التي يجوبها بها ؛ ليؤكد على وجهته التي يريد بها وهي هؤلاء الأنصار ، إذ سيستعين بهم لما يملكون من صفات الشجاعة والنجدة والكرم ، ولعل ذلك هو الرابط الذي يربط أبيات القسم الثاني بالقسم الأول من القصيدة .

ومع ضمير المتكلم المجسد لذاتية التجربة وربطها بالأنصار نجد لأدوات الربط التي تربط بين هذه الأبيات حضوراً واضحاً ، وأبرزها الواو العاطفة التي ربطت بين الأبيات : الحادي والعشرين والثالث والعشرين والرابع والعشرين ، فكلها تركز على ضمير المتكلم : استقبلتُ : وعلمتُ وكسوتُ وثلاثتها تشير إلى ما دفع الشاعر ؛ لكي يتوجه بمدحه إلى الأنصار ومع أداة العطف الواو ، نجد أداة الشرط إذا تقوم بالربط بين الأبيات الأربعة التالية :

حَتَّى إِذَا اكْتَسَتِ الْأَبَارِقُ نَفْبَةً مِثْلَ الْمَلَأِ مِنَ السَّرَابِ الْجَارِي
وَرَضِيَتْ عَنْهَا بِالرِّضَا لَمَّا أَتَتْ مِنْ دُونِ عُسْرَةِ ضِغْنِهَا بَيْسَارِ
تَنْجُو بِهَا عَنْقٌ كِنَازَ لَحْمِهَا حَفَزَتْ فَقَارًا لَاحِقًا بِفَقَارِ
فِي كَاهِلٍ وَشَجَتْ إِلَى أَطْبَاقِهِ دَائِيًا مُنْتَفِخٍ مِنَ الْأَزْوَارِ

فقد ربطت إذا جملة الشرط : اكتست الأبارق نقبة التي تشير دلالتها إلى الأماكن المرتفعة عن الأرض يغطيها السراب ويكسوها بكسائه عند توسط الشمس في كبد السماء ، بجملة الجواب في البيت الثالث : حفزت فقاراً لاحقاً بفقار ، وهي تعني أن الناقة وهي تحت السير قد دفعت فقار عنقها وظهرها الذي يبدو كأنه قد تداخلت أطباقه وفقاره مع صفحات عنقها لتستمد من ذلك كله القوة والنشاط لمواصلة السير رغم هذا الإجهاد والإعياء .

ونجد للتضمين دوره في الربط بين الأبيات ، وذلك في البيتين الحادي والثلاثين والثاني والثلاثين اللذين يقول فيهما :

وَتُدِيرُ لِلْخَرَقِ الْبَعِيدِ نِيَاظَهُ بَعْدَ الْكَلَالِ وَبَعْدَ نَوْمِ السَّارِي
عَيْنًا كَمِرَّةِ الصَّنَاعِ تُدِيرُهَا بِأَنَامِلِ الْكَفَّيْنِ كُلِّ مُدَارِ

فقد بدأ أولهما بالفعل المتعدي/ تدير المسند إلى ضمير الغائبة العائد على الناقة، ثم آخر المفعول به عينا إلى أول البيت الثاني ، ليقوم بالربط بين البيتين عن طريق هذا التأخير للمفعول به مع تقديم ما بين المفعول وفعله للاهتمام بحالة الناقة حيث التعب والإجهاد الذي أصابها من كثرة السير أثناء الليل، وليفدت الذهن إلى هذا المفعول المؤخر الدال على حالة الناقة المجعدة التي لم يؤثر إجهادها على حدة عينيها، وهي تنتظر بهما مترقبة طريقها في هذا الخلاء المهلك .

وتأخير الحديث عن الرحلة إلى الممدوحين إلى نهاية النص المدحي على هذا النحو يستدعي الإشارة إلى تطور قصيدة المدح عند كعب بن زهير خاصة ، وفي شعر المخضرمين عامة ، فقد استقرت تقاليد تلك القصيدة منذ العصر الجاهلي على وضع مقدمة للقصيدة ، وقد تراوحت هذه المقدمة بين الطلل والرحلة ورحلة الطعائن المتحملين والنسيب والطيف الطارق وشكوى الدهر والمشيب ولعل مقدمة الطلل قد كانت أكثر هذه المقدمات انتشاراً ^(١) كما كانت في غيرها من الفنون الشعرية الأخرى .

بيد أن تأخير كعب الحديث عن الرحلة ووصف الناقة المجعدة في طريق هذه الرحلة ، قد كان بسبب الظروف التي تم فيها إبداع هذه القصيدة ، وهي الظروف التي ارتبطت بما أصاب الأنصار من الغم ؛ لأنه لم يأت على ذكرهم في لاميته الشهيرة التي ألمَّ فيها بالحديث عن المهاجرين ومدحهم ، ولم يثر ذلك غضب الأنصار وحدهم بل إن المهاجرين أنفسهم آزرُوا غضبة الأنصار ، ونبهوا كعباً على عدم رضائهم عن مدحه إياهم ؛ لأنه لم يشر إلى الأنصار فيها من قريب أو من بعيد ، وذلك ما دفع كعباً إلى البدء بالمدح مباشرة دون البدء بواحدة من هذه المقدمات التي اعتاد الشعراء السابقون عليه بالبدء بها .

على أن ثمة دافعاً آخر ربما كان وراء عدم البدء بواحدة من هذه المقدمات التي حرص الجاهليون على البدء بها ، وهذا الدافع هو ظهور الإسلام، وتغير الحياة العربية على كافة المستويات وقد لوحظ على قصيدة المدح في هذه الفترة الزمنية الجديدة اختلافها عن نظيرتها في مرحلة التأصيل حيث العصر الجاهلي، وكان من مظاهر اختلاف قصيدة المدح الإسلامية عن سابقتها أنها . المدحة الإسلامية . " تسقط تقليدين فنيين كبيرين من تقاليد القصيدة القديمة هما : المقدمة بضروبها جميعاً ، والرحلة بشعبها جميعاً أيضاً " ^(٢) بيد أن كعباً لم يتخلص من تلك التقاليد تماماً كغيره من الشعراء المعاصرين له . كما سنرى عند الحطيئة . وإنما أخر كعب الحديث عن الرحلة والناقة إلى نهاية القصيدة ؛ مراعيًا في ذلك ظروف وملابسات قصيدته ، كذلك لم يكن الحديث عن الرحلة والناقة منفصلاً عن سياق قصيدته ، وإنما ارتبط به ارتباط السبب بالنتيجة على النحو الذي سبق .

على أن البدء بمقدمة من نوع ما لم يكن بالقانون الصارم الذي يُحتم على التابعين من الشعراء أن يلزموه في كل قصائد ، بله في أغراضهم الشعرية كلها ، فقد رأينا أوساً بن حجر لا يبدأ مرثيته في فضالة بمقدمة معينة ، وإنما بدأها بجو الرثاء مباشرة حيث طلب البكاء وذرف الدمع من عينيه ، في الوقت نفسه الذي قدّم فيه زهير لمرثيته في سنان بن أبي حارثة بالمقدمة الطللية التي لم تكن ببعيدة عن جو الرثاء ، وإنما ارتبطت به بحيث بدت هذه المقدمة عضوية وثيقة الصلة بموضوع القصيدة ، وذلك على النحو الذي سبق من تحديد العلاقة بينهما .

^١ - د/ وهب رومية : بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي : قصيدة المدح نموذجاً . سابق . ص ٨٩ .

^٢ - السابق . ص ٦٩٨ .

المبحث الرابع : بنية التكرار :

عُرف الحطيئة بشعر المدح الذي كان ينظمه في غالب نظمه ؛ طلباً للعتاء ، فقد كان مسؤولاً ملحقاً^(١) وربما لأجل ذلك كانت بنية التكرار من أبرز أدوات الربط النصي في شعره لأن التكرار يستدعي الإلحاح الذي هو سمة من سمات فن المدح الذي غلب على ديوانه ، فهو يضم " نحو أربعين قصيدة مدح ثابتة النسبة إليه " ^(٢) وهو عدد يكاد يزيد على ثلث عدد قصائده ، وكان معظم مدحه في بني أنف الناقة عامة ، ومنهم : بغيض بن بدر بن شماس بن لأي وعلقمة بن هوذة ، والمخبل الشاعر ، وأمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، والوليد بن عقبة وسعيد بن العاص وعيينة بن حصن الفزاري ، وغيرهم كثير .

وقد ورث الحطيئة تقاليد قصيدة المدح القديمة وحافظ عليها مقتفياً في ذلك خطى أستاذه زهير بن أبي سلمى من حيث جودة المعاني والرصانة والجزالة التي كانت تسم أسلوبه حتى أحله ذلك المحل الأول في شعر المرحلة التي ينتمي إليها ^(٣) وإلى جانب هذه السمات الأسلوبية في مدائح الحطيئة التي اقتفى فيها خطى السابقين عليه ، وجدنا في مدائحه " تعدد صور المقدمة وزدواجها " ^(٤) حيث يبدأ بعض المقدمات بالحديث عن الطلل ، ثم يردف ذلك بحديث الغزل ، أو الطيف ، أو الغزل ثم الطيف ، وعلى هذا النحو من المزوجة التي بدت معها المقدمة الطللية أكثر هذه المقدمات استعمالاً في ديوانه .

وهذا المزوجة ربما كانت موافقة لما ذكره ابن قتيبة ^(٥) من أن مقصد القصيد إنما ابتدأها بذكر الديار والأطلال والرحلة ، ووصف الحيوان ثم الخلوص إلى غرضه الأساس الذي بنى عليه قصيدته ، وإذا كان هذا الذي ذكره ابن قتيبة لا يشمل كل الشعر العربي القديم جملة ، فإن ما وجد من مثل هذه المراحل التي تضمها القصيدة العربية القديمة : الديار والأطلال والرحلة والحيوان ووصف الصحراء ، إنما يمثل اتجاهاً شعرياً كان له وجوده على ساحة الشعر العربي بحيث لا يمكن إنكاره .

وإذا كان الحطيئة قد اقتفى خطى السابقين عليه ، فلم يكن ذلك ليشمل كل مقدمات قصيدة المدح عنده ؛ لأنه في المدحة التي يدور حولها هذا المبحث قد بدأها بتصوير موقف إنساني متفرد من نوعه في مقدمة القصيدة العربية ، وهو صورة للعلاقة الزوجية بين الرجل والمرأة التي تتكشف بعض طبائعها النفسية عندما تسوء تلك العلاقة مع زوجها ، وهذه القصيدة قالها الحطيئة في مدح آل لأبي ، ويقول فيها :

^١ - د/ شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي ٩٦/٢ - ط ١٩٧٢م - دار المعارف .

^٢ - إيليا حاوي : في سيرته ونفسيته وشعره . سابق . ص ٨٢ .

^٣ - د/ جميل سلطان : الحطيئة . السابق . ص ١١٣ - ١١٤ .

^٤ - د/ وهب رومية : بنية القصيدة العربية . سابق . ص ٢٥١ .

^٥ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء . سابق . ١ / ٧٤ - ٧٥ .

١٠.

أَلَا هَبَّتْ أَمَامَهُ بَعْدَ هَذِهِ عَلَى لَوْمِي وَمَا قَصَّتْ كَرَاهَا
فَبِتْ مُرَاقِبًا لِلنَّجْمِ حَتَّى تَجَلَّتْ عَنْ أَوَاخِرِهَا دُجَاهَا (١)
فَقُلْتُ لَهَا أَمَامَ ذُرِّي عِتَابِي فَإِنَّ النَّفْسَ مُبْدِيَّةٌ نَثَاهَا
وَلَيْسَ لَهَا مِنْ الْحَدَثَانِ بُدٌّ إِذَا مَا الدَّهْرُ عَنْ عَرْضِ رَمَاهَا
فَهَلْ أُخْبِرْتُ أَوْ أَبْصُرْتُ نَفْسًا أَتَاهَا فِي تَلْمُسِهَا مِنْهَا
فَقَدْ خَلَيْتَنِي وَنَجَّى هَمِّي تَشَعَّبَ أَعْظَمِي حَتَّى بَرَاهَا
كَأَنِّي سَاوَرْتَنِي ذَاتُ سَمٍّ نَقِيعَ مَا تَلَانِمُهَا رُقَاهَا

٢٠.

لَعَمْرُ الرَّاقِصَاتِ بِكُلِّ فَجٍّ مِنَ الرُّكْبَانِ مَوْعِدُهَا مِنْهَا
لَقَدْ شَدَّتْ حَبَائِلُ آلِ لَأِي حِبَالِي بَعْدَمَا رَثْتُ قُؤَاهَا
وَمَا تَتَّامُ جَارَةُ آلِ لَأِي وَلَكِنْ يَضْمُنُونَ لَهَا قِرَاهَا
كِرَامَ يَفْضُلُونَ قُرُومَ سَعْدٍ أُولِي أَحْسَابِهَا وَأُولِي نُهَاهَا
وَهُمْ فَرَعُوا الدُّرَا مِنْ آلِ سَعْدٍ إِذَا مَا عُدَّ مِنْ سَعْدٍ ذَرَاهَا
وَيَبْنِي الْمَجْدَ رَاحِلُ آلِ لَأِي عَلَى الْعُوجَاءِ مُضْطَمِّرًا حَشَاهَا
وَيَسْعَى لِلْسِّيَاسَةِ مُرْدُ لَأِي فَتُدْرِكُهَا وَمَا وَصَلَتْ لِحَاهَا
وَحُطَّةٌ مَاجِدٍ فِي آلِ لَأِي إِذَا مَا قَامَ صَاحِبُهَا قَصَاهَا
فَلَا نُكْرَاءُ بِالْمَعْرُوفِ يَوْمًا وَغَايَاتُ الْمَكَارِمِ مُنْتَهَاهَا
لَعَمْرُكَ مَا تُضَيِّعُ آلُ لَأِي وَثَبَاتِ الْأُمُورِ إِلَى عَرَاهَا
وَمَا تَرَكْتَ حَفَانِظَهَا لِأَمْرِ أَلَمْ يَبْهَا وَمَا صَغُرَتْ لُهَاهَا
وَمَنْ يَطْلُبُ مَسَاعِي آلِ لَأِي تَصْعَدُ الْأُمُورُ إِلَى عَلَاهَا
وَأَحْسَابُ إِذَا عَدَلُوا إِلَيْهَا فَلْيَسُوا يُعْجَلُونَ لَهَا إِنَاهَا
إِذَا اعْوَجَّتْ قَنَاءُ الْمَجْدِ يَوْمًا أَقَامُوهَا لَتَبْلُغَ مُنْتَهَاهَا
فَكَانُوا الْعُرْوَةَ الْوُثْقَى إِذَا مَا تَصَعَّدَتِ الْأُمُورُ إِلَى عَرَاهَا (٢)

وإذا كانت هذه المقدمة التي بدأ بها الحطيئة القصيدة من المقدمات المتفرقة التي قلما نجدها في مقدمة القصائد؛ لأنها عرضت لموقف من مواقف الحياة الزوجية وهو الصراع بين الرجل والزوجة، حيث انتحاء الزوجة جانب اللوم والعتاب متناسية ما يقض مضجع زوجها من الهموم والآلام، مع استعطاف الزوج لها أن تكف عن لومه ؛ لما يقدمه بين يدي استعطافه من الأسباب التي تكفل لها الامتناع عن لومه ، وكل ذلك يدفع الباحث للإجابة عن سؤال العلاقة بين مثل هذه المقدمة والمدحة التي يقدمها لآل لآي ، ويبدو أن ما في النص جميعه من مظاهر الترابط النصي ، أو السبك ما يكفل الإجابة .

١ - ورد هذا البيت في رواية السكري للديوان : انظر ديوان الحطيئة برواية السكري . سابق . ص ٦٣ .

٢ - ديوان الحطيئة ص ٩٥ - ١٠٠ ، كراهي : نومها ، نثاها : خبرها ، نجى همي : ما خفي منه ، رثت : ضعفت ، تتام : لا تذبج تيمتها ، قروم : سادة ، فرعوا : علوا ، العوجاء : الناقة الضامر ، مضطمرًا : هازلًا ، تصعد : شق عليه .

والبحث عن مظاهر السبك أو الترابط النصي هذه لابد أن يبدأ مع تلك المقدمة التي يغلب عليها ضمير المتكلم الذي يظهر الشاعر في موقف المدافع عن نفسه أمام الزوجة المعاتبة، وغلبة ضمير المتكلم هذه تبدو مع عجز البيت الأول " على لومي وما قضت كراها " الذي يؤكد فيه على أن اللوم والعتاب متوجه إليه هو دون غيره، وذلك ما يبدو مع إضافة كلمة اللوم إلى ياء المتكلم: لومي (أنا) ويستمر هذا الضمير مع البيتين الثاني والثالث، حيث يظهر أولهما مظهرًا من مظاهر المعاناة التي يعانيها الشاعر، والتي زادها العتاب همًا فوق هموم، وأول هذه المظاهر ذلك الأرق المسيطر عليه والذي يقض مضجعه فيبيت الليل . فبتُ (أنا) . وعينه مرتبطة بالنجوم ما تغفل عنها حتى تغيب وينكشف الدجى، وذلك إشارة إلى استمرار اليقظة حتى طلوع الصباح، و لا يجد مفراً من استعطافها: فقلتُ (أنا) لتترك عتابه ؛ لأن نفسه لابد مظهرة خبرها وما عندها من خير وغيره ؛ ولأنها لا مفر لها من الدهر عندما يرميها بأحداثه .

إن الشاعر وهو يستعطف زوجته لتكف عن لومه إنما يأتيها بالأسباب الواقعية التي تبرهن على عدم جدوى العتاب ، ومن ثم يسيطر ضمير الخطاب الموجه إليها على هذا البيت الذي يبدو به أداة الاستفهام الدالة على نفي الدلالة المنوطة به :

فَهَلْ أَخْبَرْتُ أَوْ أَبْصَرْتُ نَفْسًا أَتَاهَا فِي تَلْمُسِهَا مُنَاهَا

إنها الحقيقة الواقعية فالنفس أية نفس لم يكن يتحقق لها كل ما تتمناه وتتمسه، ثم يعود إلى ضمير المتكلم ليحدث عن نفسه مظهرًا ما بها، وفي الآن عينه يمسك هو بطرف العتاب يوجهه إليها إذ تركته وهمه الخفي يقض مضجعه . فقد خَلَّيْتَنِي (أنا) ، ونَجَّيْ هَمِّي (أنا) . ويضعف عظامه فأصبح يتخبط كمن لدغته الحية بسمها النقيع الذي لا تنفع معه الرقى : كَأَنِّي (أنا) ساورتني (أنا) .

وإذا كانت هذه الضمائر وسيلة الترابط بين أبيات المقدمة، فإننا نجد من بين وسائل الربط البارزة فيها أدوات الربط والعطف، ومنها : الفاء الدالة على الاقتران والتلازم الزمني بين المعطوفين، فقد جاءت في صدر البيتين الثاني والثالث عاطفة إياهما على البيت الأول: هَبْتُ، وما قضت كراها، فهي لم تكد تفرغ من نومها حتى أخذت في لومه وعتابه، وترتب على ذلك ودون فاصل زمني أن يقول: فبتُ يقض بسبب هذا اللوم الذي لا ينتهي ولا تكف هي عنه، ومن ثمة لم يجد مفراً من أن يطلب إليها الكف عن لومه مستخدماً الفاء العاطفة أيضاً: فقلتُ، ليشير إلى أنه رغم اليقظة لم يتحمل هذا اللوم فسارع بحثها على أن تكف عنه، ولكي يبرهن لها على عدم جدوى اللوم عطف الاستفهام في البيت الخامس على ما قبله بالفاء ليضعها أمام الأسباب الواقعية، وقيمة الفاء العاطفة أنها لن تترك للمرأة مساحة زمنية تراجع فيها هذه الأسباب، وإذا كانت الفاء في هذه المواضع عاطفة رابطة بين معطوفات لا تفصل بينها مساحة زمنية، فإنه يستخدمها تعليلية رابطة ما قبلها وما بعدها بالرباط السببي وذلك ما يشير إليه استخدامها في بداية عجز البيت الثالث، هذا العجز الممثل لأول الأسباب الواقعية التي يضعها بين يدي زوجته لتكف عن اللوم والعتاب، كما تجيء في البيت السادس تعليلية

أيضاً للبيت الثالث، بيد أنه تعليل جديد إذ يُلحي فيه باللوم عليها لأنها تركته وهمومه الخفية دون أن تشاركه فيها .

ومع الفاء العاطفة تجيء الواو لتربط بين جمل البيتين الثالث والرابع : **فإن النفس مبدية نثاها وليس لها من الحدثان بدٌ** ، وهما يحويان الأسباب الواقعية التي يقدمها الحطيفة بين يدي زوجته للكف عن اللوم ، تلك الأسباب التي جاءت في أسلوب خبريٍ تقريرِي يحمل معنى الحكمة القارة في النفس بأن الدهر لا يمنعه شيء عن إصابة النفس بما يحزنها ويؤرقها ، ومن ثمة لا مفر منه .

ومن أدوات الربط التي استخدمها أيضاً وتعد خاتمة لكل وسائل الربط السابقة ومجملتها لما تضمنته الأبيات السابقة عليها من دلالات كاف التشبيه التي جاءت في صدر البيت السابع :

كَأَنِّي سَاوَرْتُي دَأْتُ سَمِّ نَقِيعٍ مَا تُلَائِمُهَا رُقَاهَا

فهو يشبه فيه حالته وقد أصابته الهموم والأحزان بحالة من لدغته الحية ، وهذا البيت يمثل نهاية أبيات مقدمته تلك ، وليعد العدة لينتقل إلى غرضه الرئيس وهو مدح آل لأبي .

لقد كانت هذه المقدمة الحوارية دالة على ما يعتمل في نفس الشاعر من الهموم والآلام ، صحيح أنه لم يفصح عن همومه وآلامه ، بيد أن هذا الحوار الذي تنازعه ضميراً المتكلم والمخاطب جاء واضح الدلالة على تلك الهموم التي لن تحملها الزوجة رغم رفقتها زوجها ، بل كانت همّاً جديداً بعتابها إيّاه ؛ ولذلك فلن يحمل عنه همه سوى هؤلاء الممدوحين ، ومن ثمة تكون الإجابة على السؤال المطروح من قبل عن علاقة المقدمة بالغرض الرئيس للقصيدة ، إنها علاقة حيوية ومقصودة لذاتها ، فالمقدمة على ما ذكرنا ، وما ضمته من دلالات تمثل السبب الذي من أجله سيصل إلى مدح آل لأبي وهذا المدح هو النتيجة الطبيعية لتلك المقدمة ، ومن ثمة فالعلاقة بينهما علاقة وثيقة ، وقد انتقل من المقدمة إلى النتيجة نقلة طبيعية غير متكلفة جاء معها البيت السابع ليمثل لحظة الانتقال بما فيه من حسن التخلص الذي يمثله البيت الأخير من هذه المقدمة ، وهو البيت الذي يشير فيه إلى تشابه حالته مع حالة من أصابته الحية بسمها ، لينتقل من ذلك إلى التشبث بآل لأبي لأنهم الذين سوف يخففون عنه هذه الآلام ، ولقد كان الانتقال بين تشبيه حالته باللدغ والنصرة من آل لأبي انتقالاً لطيفاً لا يشعر معه القارئ باختلاف المعنى " لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما ، حتى كأنهما قد أُفرغا في قالب واحد " (١) والممازجة والالتئام والانسجام كلها تدور في فلك الترابط النصي .

وأما القسم الثاني وهو الذي أخلصه لمدح آل لأبي، فإننا نجده يبدؤه بالقسم الدال على صدق الدلالة المرادة، مما يعني أن توجهه للمدوحين لم يكن بدافع رد الجميل، وإنما هو يدل على قناعة تامة بصدق التوجه الذي يعززه المقسم به وهو الراقصات التي يكني بها عن الإبل التي تهرول في سيرها ، وربما أراد بالراقصات الإبل التي ترقص متوجهة إلى الحج ، وهي تحمل الحجاج (٢) ومما يؤكد هذه

١ - د/ أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب . سابق . ص ٣٠٨ .

٢ - هذه رواية أخرى للبيت : من الحجاج بدلاً من : من الركبان : انظر ديوان الحطيفة دار صادر هـامس ص ٦٤ .

الدلالة وجود لفظة مَنَى في نهاية البيت ، وهي دالة على مشاعر الحج ، وهذا القسم بما يحمل من القدسية الدينية يؤكد قدسية المقسم عليه ، أو جواب القسم في نفس الشاعر ، مما يشير إلى صدقه فيما يقسم عليه من أثر الممدوحين في حياته .

وأسلوب القسم هذا هو أول مظهر من مظاهر الترابط النصي في هذا القسم الثاني من النص لأنه يربط بين جملة القسم وجملة الجواب ، يقول الحطيئة :

لَعَمْرُ الرَّاقِصَاتِ بِكُلِّ فَجٍّ مِنْ الرُّكْبَانِ مَوْعِدُهَا مَنَاهَا
لَقَدْ شَدَّتْ حَبَائِلُ آلٍ لَأَيٍّ حِبَالِي بَعْدَمَا رَنَّتْ قُؤَاهَا

حيث جاءت جملة القسم في البيت الأول، بينما جاءت جملة الجواب في البيت الثاني، وما يليه، ويبدو أنه يريد التركيز على قيمة آل لأَيٍّ، فيكرر المقسم به في البيت السابع عشر بقوله :

لَعَمْرُكَ مَا تُضَيِّعُ آلُ لَأَيٍّ وَثِيقاتِ الْأُمُورِ إِلَى عُرَاهَا

وقد شمل البيت أسلوب القسم بأركانه : جملة القسم وجملة الجواب ، ثم عاد وعطف عليها الأبيات التالية ، على ما سيظهر فيما بعد .

بيد أن أبرز مظاهر الترابط النصي هنا هو كثرة التكرار التام لهذا المركب الإضافي : آل لأَيٍّ الذي يتكرر ست مرات هذه مواضعها :

٩. حَبَائِلُ آلٍ لَأَيٍّ

١٠. جَارَةُ آلٍ لَأَيٍّ

١٣. رَاحِلُ آلٍ لَأَيٍّ

١٥. مَا جِ فِي آلٍ لَأَيٍّ

١٧. مَا تُضَيِّعُ آلٍ لَأَيٍّ

١٩. مَسَاعِي آلٍ لَأَيٍّ

وهذا التكرار للمركب الإضافي آل لأَيٍّ يؤكد على إلحاح الشاعر عليه حتى يكون المحور الذي تركز عليه أبياته المدحية ، والإلحاح أيضاً يشير إلى استعذابه اسمهم ، أو تلذذه بترديده ، وكل ذلك يعكس بدوره اعترافه بما لهم من أيادٍ عليه ، وعلى غيره .

ومما يؤكد محورية هذا المركب الإضافي في النص أنه جاء في كل المواضع السابقة ، وفي موضع آخر جاءت كلمة لأَيٍّ مضافة إلى كلمة مرد في البيت الرابع عشر هكذا : مُرْدُ لَأَيٍّ أَقُولُ إِنَّ هَذِهِ الْمُرْكَبَاتِ الْإِضَافِيَّةَ جَمِيعُهَا قَدْ جَاءَتْ فِي مَوْضِعٍ وَاحِدٍ هُوَ نَهَايَةُ الْمَصْرَاعِ الْأَوَّلِ حَيْثُ عَرُوضُ الْبَيْتِ ، وَمَا يَتَّبِعُهَا مِنَ الْوَقْفَةِ الْعَرُوضِيَّةِ الَّتِي تَتِيحُ لِلْمُتَلَقِّي أَوْ لِمُنْشِدِ الْأَبْيَاتِ أَنْ يَطِيلَ التَّأَمُّلَ فِي هَذِهِ الْكَلِمَةِ الَّتِي تَمَثِّلُ مَرْتَكِزًا إِيقَاعِيًّا بَارِزًا يُؤَكِّدُ مِنْ نَاحِيَةٍ عَلَى قَصْدِيَّةِ وَضْعِهَا فِي هَذِهِ الْمَوْضِعِ الْمَوْسِيقِيِّ مِنَ الْبَيْتِ ، وَمِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى عَلَى إِحْدَاثِهَا وَحْدَةً عَمُودِيَّةً مَتَمَاسِكَةً فِي الْأَبْيَاتِ الَّتِي جَاءَتْ فِيهَا .

ومثل هذه الصورة الموضوعية للتكرار التام الذي يأخذ موضع العروض من البيت تكراره كلمة سعد في هذين الموضعين المتوالين :

١١. قروم سعد ١٢. آل سعد

فتكرار الكلمة لفظاً ودلالة على هذا النحو يحدث وحدة عمودية إيقاعية متماسكة ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يرتبط هذا التكرار دلاليًا بالتكرار السابق لكلمة لأي ؛ لأن الشاعر في أول هذين البيتين يشير إلى أن آل لأي يفضلون أصول بني سعد ، ويشير في ثانيهما إلى أنه إذا كان آل سعد قد تسنموا ذرا المجد ، فإن آل لأي قد علوا وارتفعوا فوق هذه الذرا ، ومن التكرار التام أيضاً تكرار كلمة الأمور جمعاً وإفراداً في المواضع التالية :

١٧. وثيقات الأمور

١٨. وما تركت حفاظها لأمر

١٩. تصعده الأمور

٢١. تصعدت الأمور

والملاحظ على تكرارها في هذه المواضع جميعها ارتباط دلالتها السياقية بآل لأي الذين يقيم النص في مدحهم ، وكل تلك التكرارات يؤكد على محورية آل لأي في النص ، ومن التكرار التام المؤكد على هذه المحورية أيضاً تكرار كلمة المجد وربطها بهم ، فهم الذين يبنون المجد في البيت الثالث عشر ، وهم الذين يقيمون عوج قناة المجد في البيت الحادي والعشرين ، والواحد منهم ماجد في البيت الخامس عشر ، ومنه أيضاً تكرار كلمة أحساب في البيتين الحادي عشر والعشرين ، وهي في كلتاها تدل على عراقة نسب الممدوحين وأصالتهم •

ومن التكرار التام أيضاً تكرار كلمة عراها ثلاث مرات ، اثنتين منها جاءت في نهاية البيتين : السابع عشر والثاني والعشرين في الدلالة عينها دون أن يفصل بينهما سبعة أبيات أو أكثر مما يدخلها في إطار الخطأ العروضي المعروف بالإيطاء ، بيد أن التكرار هنا وإن دخل في هذا العيب العروضي فتلك نظرة عروضية جافة ؛ لأن التكرار هنا يؤدي قيمته الموسيقية بترديد البنية الصوتية عينها ، إلى جانب القيمة الدلالية التي تتوجه نحو تأكيد الدلالة المنوطة بالتكرار وهي نفي تضييع آل لأي للأمور إذا بلغت عراها في الموضع الأول ، وكونهم الملجأ الذي يلوذ به الناس إذا ما ضاقت عليهم الأمور ، وأما المرة الثالثة ، فهي استخدام المفرد لكلمة العرى وهي العروة التي سأسير إليها فيما بعد •

إن كل ما سبق من التكرارات التامة ليؤكد على محورية آل لأي في النص ، وهي المحورية التي تبدو كذلك في التكرار غير المحض الذي يشير إلى تكرار المعنى دون اللفظ في قوله:

فَمَا تَتَّامُ جَارَةُ آلِ لَأْيٍ وَلَكِنْ يَضْمُنُونَ لَهَا قِرَاهَا
كِرَامٌ يَفْضُلُونَ قُرُومَ سَعْدٍ أُولِي أَحْسَابِهِمْ وَأُولِي نَهَاها

فقد ختم البيت الأول بكلمة **قراها** الدالة على ما يقدم للضيف من واجب الضيافة وهو ما يستدعي دلالة الكرم ؛ ولذلك بدأ البيت الثاني بكلمة **كرام** التي هي في واقع الأمر خبر للمبتدأ المحذوف **هم** ، وهذا الحذف يؤكد الترابط بين البيتين ، فهو يريد أن يبدأ البيت الثاني بالدلالة عينها التي ختم بها البيت الأول ، وهذا التوحد الدلالي بين نهاية الأول وبداية الثاني يذكرنا بما عُرف في البلاغة العربية من تشابه الأطراف ، ولكنه تشابه على المستوى الدلالي يؤدي إلى وجود الترابط والتماسك بين البيتين •

والى جانب التكرار بنوعيه السابقين تجيء حركية الضمائر ، أعني الضمائر المحورية التي تركز على الممدوحين باعتبارهم قطب الرحى في النص لتزيد من عمق الترابط بين أجزائه ، بيد أنه من الملاحظ على الضمائر في هذا القسم أنها جاءت قليلة إذا ما قورنت بنظيرتها في القسم الأول من القصيدة ، أو بنظيرتها في قصائد : أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى وكعب بن زهير ، وترجع علة هذه القلة إلى اتكاء الحطيئة على التصريح بذكر اسم الممدوحين في سبعة أبيات . كما سبق . من هذا القسم الثاني ، وهذا التصريح يؤثر على استخدام الضمائر المعبرة عن الممدوحين •

ومع التصريح بذكر اسم الممدوحين ، كان لابد للضمائر المستخدمة أن تكون ضمائر غياب سواءً ما كان منها منفصلاً مثل الضمير **هم** الذي ورد في موضعين ، أو متصلاً مثل **واو الجماعة** ، وكان أول حضور لهذين الضميرين في البيت الحادي عشر . البيت الثاني من البيتين السابقين . الذي عبر فيه عن آل لأبي بأنهم **كرام** ، وحذف الضمير **هم** / المسند إليه من أول البيت ليركز على الوصف المسند وهو كلمة **كرام** ، والموضع الثاني في قوله :

وَهُمْ فَرَعَوْا الذُّرَّا مِنْ آلِ سَعْدٍ إِذَا مَا عُدَّ مِنْ سَعْدٍ ذُرَاهَا

ومع الضمير المنفصل هذا يأتي الضمير المتصل **واو الجماعة** مع الأفعال المنسوبة إلى آل لأبي وهذه الأفعال هي : يفضلون في البيت الحادي عشر ، فرعوا في البيت السابق ، عدلوا . فليسوا يعجلون في البيت العشرين ، أقاموها في البيت الحادي والعشرين ، فكانوا العروة الوثقى في البيت الثاني والعشرين والملاحظ على هذه الأفعال أنها كلها جاءت في صيغة الماضي الدالة على انتهاء الحدث ، أو على سابق تعرف الشاعر على أفضالهم ، في حين لم يأت منها سوى فعل واحد جاء في صيغة المضارع الدالة على استحضار الحدث واستمراريته ، وتنوع الأبيات التي جاءت فيها هذه الضمائر يشير إلى ما بينها من الترابط الذي يتأكد من عودة الضمير فيها جميعها على مرجوع واحد هو آل لأبي •

ومع الضمائر تأتي أدوات الربط اللغوية ويبرز من بينها الواو العاطفة الرابطة بين الأبيات : التاسع والعاشر والثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر : لقد شدت حبال آل لأبي حبالي ، وما تنام جارة آل لأبي ، وهم فرعوا الذرا ، وبينني المجد راحل آل لأبي ، ويسعى للسياسة مرد آل لأبي ، كما ربطت بين الأبيات : من السابع عشر إلى العشرين : ما تضيع آل لأبي وثيقات الأمور ، وما تركت حفاظتها لأمر ألم بها ، ومن يطلب مساعي آل لأبي ، وأحساب إذا عدلوا إليها ، ثم يربط البيت الأخير على ما قبله مستخدماً أداة الربط الفاء الدالة على التلازم والاقتران بين معطوفيهما :

فَكَانُوا الْعُرْوَةَ الْوُثْقَىٰ إِذَا مَا تَصَعَّدَتِ الْأُمُورُ إِلَىٰ عُرَاهَا

ومن ثمة كان هذا البيت الأخير خاتمة طبيعية لما سبق أن قرره من صفات مدحية لآل لأي الذين يشبههم فيه بالعروة الوثقى ، وهو تشبيه يحيل إلى أمور ثلاثة ، أولها : أنهم الشجرة التي لا يسقط ورقها مما يعني أنهم الظل الذي يفيء إليه المهومون الذين تتأزم بهم الأمور إلى حد لا يمكنهم الفكك منه ، أو أنهم أشبه بعروة الكوز التي تُمسك ويتعلق بها الإصبع مما يعني أن الناس يستمسكون بهم وقت اشتداد الأزمات (١) وثانيها : أن العروة الوثقى تعبير قرآني اقتبسه الحطيئة من القرآن الكريم حيث قول الله عز وجل: ﴿لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَّهِ فَقَدْ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىٰ لَا انْفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾ [البقرة ٢٥٦] وكونه تعبيراً قرآنياً ، فذلك ما يدل على تأثير القرآن الكريم في الشعر العربي ، وثالثها : أن هذا المركب الوصفي : العروة الوثقى من المصاحبات المعجمية التي تسهم في الترابط النصي ، ومن هذه المصاحبات الجمع بين كلمة مرد وكلمة لحاها في البيت الرابع عشر ؛ لأن المرد جمع أمرد وهو " الشاب الذي بلغ خروج لحيته وطرّ شاربه ولم تبد لحيته " (٢) ، مما يعني أن شبابهم قد دربوا على السياسة ونالوا السيادة رغم حداثة أعمارهم .

ومنها : هذء ، كراها ؛ لأن الهذء هو انقضاء طائفة من الليل ، حيث تهدأ العيون والأرجل ، والكرى هو النوم وهو مرتبط بالليل ، وكذلك قوله : نجى همى ؛ لأن النجى هو ما خفي وتم كتمه في النفس ، ولا يكون الهم إلا مكتوماً في طيات النفس ، ومنها كذلك الجمع بين : رثت ، قواها ، وهو جمع ضدي يؤدي إلى بروز العلاقة بينهما ، ومن الجمع الضدي أيضاً : نكراء والمعروف في البيت السادس عشر ، حيث تحيل الكلمة الأولى إلى المنكر ، وهو من المصاحبات المعجمية الضدية لكلمة المعروف لأن الضد يستدعي ضده ، ومن ثم تتأكد الدلالة المرادة من الجمع بينهما في سياق واحد .

وفي ضياء ما سبق من دراسة الترابط النصي عند الشعراء الأربعة في هذا الفصل تبين للباحث مجموعة من الملاحظات يمكن إجمالها فيما يلي :

أولاً : إذا كان الترابط النصي قد اختص بسطح النص حيث العلاقات اللغوية الرابطة بين الجمل والعبارات والمتواليات الجمالية ، وكان الحبك أو الانسجام خاصاً ببنية العمق حيث العلاقات الدلالية بين الجمل والمتواليات الجمالية ، فإن الفصل بينهما يعدُّ أمراً إجرائياً محضاً لجأ إليه الباحث ليريز دور الأدوات اللغوية في إنتاج نص مترابط متماسك على مستوى السطح ولذلك لم يعتمد الباحث إلى إلغاء الجانب الدلالي تماماً من إجراءاته في التحليلات التي قام بها على النصوص المختارة لإبراز عملية الترابط النصي فيها .

١ - تشير مادة عرو في المعجم العربي إلى دالتين متباينتين هما : ثبات وملازمة وغشيان ، وخلو ومفارقة . انظر في ذلك ابن فارس : معجم مقاييس اللغة . سابق . ٢٩٥ / ٤ - ٢٩٦ .

٢ - ابن منظور : لسان العرب مادة مرد ٤٠١/٣ .

ثانيًا : تنوعت وسائل الترابط النصي التي أشار إليها علماء النصيات فكان منها ما يتعلق بمرجعية الضمائر في النص هذه المرجعية التي أولاها النصيون عنايتهم الكبيرة ، وقد بدت أساسية في إنتاج الترابط على مستوى السطح ؛ لأن أحادية الضمير في النص تعني محوريته ، وأن كل الخيوط التي ينسجها النص إنما تكون مرتبطة بأمر واحد هو مرجوع الضمير الذي قد يكون بارزًا منذ بداية النص كالذي رأيناه من مرثية أوس بن حجر في فضالة بن كدة ، إذ صرّح أوس منذ بداية النص بذكر اسم فضالة ثم أعاد إليه كل الضمائر المسيطرة على أحداث نص المرثية ، وذلك برغم أن هذا النص قد كان ثنائيّ الضمير ، إذ استخدم أوس مع ضمير الغياب ضمير الخطاب ، وقد توصل البحث عند تحليله لهذا النص أن الضميرين يؤولان في نهاية الأمر إلى ضمير واحد عائد على المرثي الذي تقدم ذكره .

ثالثًا : وإلى جانب الحركية الضمائية بدت الظاهرة التكرارية بكل أنواعها من التكرار التام والجزئي وغير المحض ، وكذلك حجم المكرر من حيث الكلمة أو الجملة ، أقول بدت الظاهرة التكرارية ذات أثر كبير في إنتاج الترابط النصي ؛ لأن التكرار يستدعي قضية الإحالة التي يستدعي فيها اللفظ أو العبارة المكررة العبارة السابقة عليها ، ومن ثمة أبرزت الظاهرة التكرارية حدود العلاقة بين المتلقي والنص ، فعندما تقع عين المتلقي على كلمة قد مرّ بها من قبل ، أو بشبيهة لها لفظًا ودلالة ، أو لفظًا دون دلالة ، دلالة دون لفظ ، فإنه يعود أدراجه إلى الكلمة السابقة ويوازن بينها وبين مثيلتها الأخرى ، في حركة دائرية جدلية تبرز حيوية النص من ناحية ، ونوعية المتلقي من ناحية أخرى ، ومن ثمة لم يعد هذا المتلقي مجرد مستقبل لرسالة لغوية مقدمة إليه من قبل طرف آخر يسمعه ، أو يقرأ له النص ، ولم تعد علاقته بالنص مجرد علاقة المستقبل ، " وإنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ، ومن القارئ إلى النص ، فبقدر ما يقدم النص للقارئ ، يضيفي القارئ على النص أبعادًا جديدة ، قد لا يكون لها وجود في النص ، وبذلك يصح القول بأن النص قد أثر في القارئ ، وتأثر به على حدّ سواء " (١) .

رابعًا : كذلك قامت أدوات الربط بدورها في تحقيق عملية الترابط النصي ، وبرز منها بوجه خاص أدوات العطف ، خاصة الواو والفاء ، فقد ظهرتا بوضوح في النصوص التي تم تحليلها للشعراء الأربعة ، وكان لكل منهما دلالات خاصة بها ، دلالات أملتتها السياقات التي ورد فيها كلّ منهما ، كما ظهرت بعض أدوات الربط الأخرى كأدوات الشرط التي تنوعت المساحة التي أدت فيها دورها في الترابط النصي بين القصر المحدود بمساحة البيت ، والطول الذي جعلها في بعض السياقات تتعدى حدود البيت الواحد إلى أكثر من بيت وربما وصلت إلى ثلاثة أبيات في بعض النصوص ، ومنا أدوات التشبيه خاصة الكاف ، وإن كانت قد أدت دورها على مساحة نصية محدودة هي مساحة البيت الشعري ، ومع ذلك فهي وسيلة لغوية كان لها دورها في إنتاج هذا الترابط .

^١ - د/ محمد العبد اللغة والإبداع الأدبي ص ٣٨ - ط١/١٩٨٩م - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة .

خامساً : وإلى جانب ما سبق فإن في الفنون البديعية من الجناس والتصدير والترديد دوراً في إنتاج الترابط النصي بين أبيات النص الشعري ، صحيح أن هذه الفنون البديعية تقوم بهذا الربط على المستوى الأفقي حيث مساحة البيت الشعري ، بيد أن هذه المساحة الأفقية التي تقوم بها الفنون البديعية تتأزر مع غيرها من البنى الأخرى لتؤكد على ترابط كل بيت أوله مع آخره ، مما يعني أنه إذا كانت الكليات مترابطة نصياً فكذاك الجزئيات . الأبيات المنفردة . التي تتكون منها تلك الكليات .

سادساً : عند دراسة النصوص التي أجرى عليها البحث مظاهر الترابط النصي بدا أن بعضها قد جاء بمقدمة ، والبعض الآخر قد جاء غفلاً عن المقدمة ، وقد رأينا أن مرثية زهير في سنان بن أبي حارثة قد بدأت بمقدمة طللية ، وعند التحليل وجدنا ارتباط هذه المقدمة الطللية بموضوع القصيدة ، من حيث دورانها حول فكرة واحدة هي فكرة الرحيل ، وما يخلّفه من أثر على الإنسان والمكان في آنٍ معاً ، وذلك ما يشير إلى أن المقدمة الشعرية لم تكن مجرد تقليد فني نزع إليه الشعراء في بدايات قصائدهم ، وإنما كانت مقدمات مقصودة بعينها ، صحيح أن المقدمة الطللية قد برزت بصورة كبيرة من بين هذه المقدمات ، ومع ذلك فلم تختف المقدمات الأخرى من بنية القصيدة القديمة ، بل لم تكن المقدمات المشهورة هي المسيطرة على مساحة بنية القصيدة ؛ لأن الحطيئة في مدحه آل لأيٍ قد استحدث مقدمة إنسانية أحسن البدء بها عندما أحسن التخلص منها إلى موضوع قصيدته ، كما رأينا ارتباطها بهذا الموضوع ، وهو الارتباط الذي بدا معه النص جميعه مترابطاً .

سابعاً : ومما أكد أن مقدمة القصيدة القديمة لم تكن بالتقليد الفني الصارم الذي يجب على الشعراء التزامه ، وعدم الخروج عنه أن كعباً بن زهير لم يقدم بين يدي مدحته في الأنصار مقدمة يستهل بها مدحه ، وإنما هو بدأها مباشرة بالحديث عن الممدوحين ، وإذا كان قد أخر حديث الناقة إلى نهاية القصيدة ، ذلك الحديث الذي قلّما خلت منه القصائد القديمة ، فقد كان لهذا التأخير علة المرتبطة بموضوع القصيدة ، إذ أراد ألا يقدم على مدح الأنصار شيئاً ، حتى وإن كان ذلك هو الحديث عن الناقة ، وهذا برغم أن حديث الناقة قد كان وثيق الارتباط بموضوعها إذ مثل حديث الناقة وما تستدعيها من الرحلة النتيجة المترتبة على الحديث السابق عن الأنصار بمعنى أن الصفات التي ذكرها في مدحهم كانت الدافع وراءه توجهه إليهم بناقته .

الفصل الثاني : انسجام النص

مدخل :

المبحث الأول : بنية العلوّ

المبحث الثاني : بنية التفرد

المبحث الثالث : بنية المفارقة

المبحث الرابع : بنية الزهو

مدخل :

عرض البحث في الفصل السابق لمفهوم السبك أو الترابط النصي ، وتطبيق مبادئه وإجراءاته على مجموعة من نصوص شعراء الصنعة الأربعة ، وقد خلص البحث من بين ما خلص إليه أن العلاقة بين ظاهر النص الذي يمثل السبك أو الترابط النصي ، وعالمه الذي يمثل الحبكة أو التماسك النصي علاقة لا يمكن أن تتفصل عراها ؛ لأنها علاقة شبيهة بعلاقة وجهي العملة ، وإن كان ثم فصل بينهما ، فهو فصل إجرائي لإنجاز البحث .

وإذا كان السبك . الترابط النحوي . متعلقاً بسطح النص ، فإن التماسك النصي / الحبكة متعلق بعالم النص " إذ تتألف مجموعة من المفاهيم والعلاقات التي تشكل داخل النص شكلاً آخر من أشكال الترابط والانسجام ، إلا أنه ترابط مفهومي دلالي بين أبنية النص ، يمكن أن ينتج في النهاية بنية دلالية كبرى متلاحمة الأجزاء منسجمة العناصر يُطلق عليها بنية مضمونية معرفية " (١) تقوم فيها المفاهيم بدور المركز الذي تتفرع عنه ، وترتبط به البنى النصية الأخرى ؛ لأن " المفاهيم قوامها مركز ضبط CONTROL CENTER في مساحة معلومات ينتظم حولها أكثر المكونات التي يتضمنها المفهوم " (٢) الذي يمكن تعريفه بأنه " محتوى مدرك COGNITIVE CONTENT يمكن استعادته ، أو تنشيطه بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق في العقل ، وأما العلاقات RELATIONS فهي حلقات الاتصال بين المفاهيم ، وتحمل كل حلقة اتصال نوعاً من التعيين للمفهوم الذي ترتبط به بأن تحمل عليه وصفاً أو حكماً ، أو تحدد له هيئة أو شكلاً " (٣) .

وتحديد المفهوم وما يرتبط به من العلاقات على هذا النحو يشير إلى عدم تعلق حبكة النص بالوسائل النحوية التي تؤدي وظيفتها النصية في ظاهر النص ، وإنما يتعلق " بعلاقات دلالية براجماتية بين الأحداث الكلامية " (٤) التي ينتجها المرسل ، ويحرص من خلالها على بعث المضامين الدلالية ، وإرسالها إلى المتلقي ، ومن ثمة فهي مضامين معرفية " مكونة من حالات معلومية " (٥) مترابطة تحقق خاصية الاستمرار في عالم النص من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن ترابطها " يمكن منتج النص من تحقيق التماسك بين أجزاء البنية النصية عند إنتاجها ويمكن متلقي النص من فهمه واستيعابه وتفسيره عند تلقيه " (٦) ومن ثمة يغدو فهم النص عملية امتلاك " يشترك فيها كل شركاء التواصل ، أي : المرسل والمستقبل أيضاً " (٧) حيث انتهت دراسات التلقي إلى أهمية المتلقي في عملية الخلق والإبداع .

-
- ١ - د/ سعيد حسن بحيري : اتجاهات لغوية معاصرة مجلة علامات في النقد . سابق . ص ١٧٣ .
 - ٢ - روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء ترجمة د/ تمام حسان . سابق . ص ١٨٣ .
 - ٣ - د/ سعد مصلوح : نحو أجرومية للنص الشعري - مجلة فصول . سابق . ص ١٥٤ .
 - ٤ - د/ سعيد حسن بحيري : اتجاهات لغوية معاصرة . السابق . ص ١٧٤ .
 - ٥ - روبرت دي بوجراند : النص والخطاب والإجراء . السابق . ص ١٨٤ .
 - ٦ - د/ سعيد حسن بحيري : اتجاهات لغوية معاصرة . السابق . ص ١٧٦ .
 - ٧ - واور زنيك : مدخل إلى علم النص : مشكلات بناء النص - ترجمة د/ سعيد حسن بحيري . سابق . ص ٨٣ .

وقد نال التماسك النصي أو الحبك من عناية علماء لغة النص الشيء اللافت للنظر ؛ لما له من دور محوري في مباحث علم لغة النص عند كلاوس برينكر^(١) ؛ لأن النص هو " وحدة دلالية ، ليس وحدة الشكل ، بل وحدة المعنى " (٢) عند هاليداي ورقية حسن ، وهو تعريف يشير إلى " أنه يجب أولاً فهم بنية الأساس الدلالية للنصوص ، إذا ما أُريد تحديد كليات النصوص وتبعية عناصرها بعضها لبعض والتماسك النصي " (٣) ويذهب جريماس إلى القول بأنه : لا يكون للملامح السطحية إلا أهمية ثانوية لتماسك النص ، غير أن الأساس الحاسم هو الظاهرة الدلالية " (٤) التي تربط بين وحداتها أو بنياتها مجموعة من العلاقات الدلالية التي انتبه إليها علماء النصيات ، وهي علاقات : السببية والزمنية والإبدالية والمقارنة .

وإذا كان التراث العربي لم يغفل أهمية السبك في النص الأدبي، فإنه بالمثل لم يغفل أهمية الحبك فيه، فثمة مفاهيم بلاغية قديمة " دلت على ما يدل عليه الحبك، أو على شيء مما يدل عليه كالاتصال والامتزاج والاقتران والالتئام والالتحام والتلاحم والاتساق والائتلاف والاقتران والارتباط والملاءمة والمناسبة والتناسب، وغيرها " (٥) مما يعني أن العرب القدامى قد انتبهوا إلى أهمية حبك النص وتماسكه دلاليًا، مثل انتباهتهم إلى السبك المتعلق بسطح النص، وهو ما يشير كذلك إلى أن الحديث عن وحدة البيت في القصيدة القديمة أمر محل ردٍّ وجدل ينتهي إلى قصور النظرة النقدية التي راحت تربط الحديث عن وحدة البيت بالنقد العربي القديم .

وربما كان انتباههم للحبك أو التماسك الدلالي في النص من قبيل الإشارات العابرة ، إلا أنها إشارات دالة على الأهمية المنوطة بتوفر هذه الظاهرة النصية ، روى الجاحظ في بيانه قوله عمر بن لجأ في حوارية مع شاعر معاصر له " أنا أشعر منك ! قال : وبم ذاك ؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه " (٦) وإذا كانت الأخوة والعمومة في هذا النص التراثي دالة على أواصر القربى والترابط التي تربط بين المسلمين ، فإن في هاتين العلاقتين الأسريتين كذلك " إشارة إلى درجة من قوة الترابط الدلالي بين سلاسل المنطوقات المتواليات مما يصير به النص كلاً موحداً دالاً " (٧) بل إننا نجد عند الجاحظ قبل الرواية السابقة ما يؤكد فكرة الترابط الدلالي في النص ، فالجاحظ يروي حوارية أخرى بين عبيد الله بن سالم ، ورؤية بن العجاج ، ويبدو فيها أن المحاور الأول يفضل عقبة بن رؤبة على أبيه رؤبة ، بيد أن هذا الأخير وهو الشاعر المحنك يقول وكأنه يثبت ما قال محاوره : " نعم . إنه ليقول ، ولكن ليس لشعره قران " وقد فسر الجاحظ كلمة القرآن هذه بالتنشابه والموافقة (٨) ،

^١ - كلاوس برينكر : التحليل اللغوي للنص - ترجمة د/ سعيد حسن بحيري . سابق . ص ٢٨ .

^٢ - هاينه مان و ديتر فيهفجر : مدخل إلى علم لغة النص - ترجمة د/ سعيد حسن بحيري . سابق . ص ٣٣ .

^٣ - السابق ص ٣٢ .

^٤ - السابق ص ٣٣ .

^٥ - د/ محمد العبد : النص والخطاب والاتصال . سابق . ص ١٠٠ .

^٦ - الجاحظ : البيان والتبيين . سابق . ٢٠٦/١ .

^٧ - د/ محمد العبد : النص والخطاب والاتصال . السابق ت ص ١٠٢ .

^٨ - الجاحظ : البيان والتبيين . سابق . ٢٠٥-٢٠٦ .

ولعل فكرة القرآن هذه قد كانت الدافع وراء استخدام كلمة التقارن للدلالة على حبك النص عند مترجمي كتاب روبرت دي بوجراند ، و دريسلر " مدخل على علم لغة النص " (١) .

ونجد مثل هذه الإشارات عند ابن طباطبا في عياره ، إذ ينصح الشاعر بالحفاظ على الاتصال بين الدلالات التي ينتجها نصه بحيث يبدو النص متماسكاً محبوباً ، يقول : " وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاوزها أو قبحه ، فيلائم بينها لتنظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه " (٢) والتأليف والتنسيق دالتان تشيران تشيران إلى عملية حبك النص وتماسكه دلاليًا ، وهو ما يعني الترابط بين أبياته وأن ليس كل بيت وحدة مستقلة عن سابقه ولاحقه ، فذلك مما يصيب النص بالقبح ليس عند المرسل وحده ، وإنما عند المتلقي كذلك الذي يتواصل مع المرسل والنص عندما يتوفر في هذا الأخير التأليف والتنسيق .

وعلى هذا النحو كان إدراك النقاد العرب القدامى لترابط النص الشعري رغم تعدد أغراضه وتنوعها إذ ثم وحدة تربط بينها جميعاً ، قد تكون وحدة معنوية كما ذهب الدكتور طه حسين (٣) وقد تكون وحدة الوزن والقافية كما ذهب الدكتور محمد مندور (٤) وقد تكون غير ذلك ، بيد أن النظرة الإجرائية التي يقوم بها علم النص تشير إلى تحقق هذه الوحدة من خلال النظرة الشمولية التي يعالج بها النص الأدبي ، وقد رأينا شيئاً من ذلك في الفصل السابق حيث السبك والترابط النصي على مستوى السطح ، وكذلك ما يمكن أن نلمحه من خلال دراسة عالم النص من خلال إجراءات علم النص ومبادئه المتعلقة بالحبك أو التماسك الدلالي ، وذلك من خلال دراسة بعض نصوص الشعراء الأربعة موضوع البحث .

١ - روبرت دي بوجراند ودريسلر : مدخل إلى علم لغة النص ترجمة د/ إلهام أبو غزالة و علي خليل ص ١٢٠ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م .

٢ - ابن طباطبا : عيار الشعر . سابق . ص ١٦٥ .

٣ - د/ طه حسين : حديث الأربعاء ١ / ٣١ - ط ١٣ - دار المعارف ١٩٨٢م - القاهرة .

٤ - د/ محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ١ / ١٨ - دار نهضة مصر - د . ت .

المبحث الأول : بنية العلو :-

لامية أوس هذه قصيدة يمثل فيها الفخر البنية الأساسية التي ينطلق منها ، ويفرّع عنها بقية البنى الدلالية الأخرى التي يحمل كل منها مفهوماً مركزياً يضم مجموعة من العلاقات التي تؤكد وحدة المفهوم من ناحية ، ومن ناحية أخرى ترتبط المفاهيم التي تركز عليها القصيدة بعلاقات تؤكد في نهاية الأمر على ما في النص من ترابط دلالي ، لا يبدو معه النص مفككاً ، وسوف يعرض البحث القصيدة كاملة ، ثم يجري عليها مبادئ الترابط الدلالي ، يقول أوس .

١ .

- ١- صَحَا قَلْبُهُ عَنْ سُكْرِهِ فَتَأَمَّلَا وَكَانَ بِذِكْرِي أَمَّ عَمْرُو مُوَكَّلَا (١)
٢- وَكَانَ لَهُ الْحَيْنُ الْمُتَأَخُّ حَمُولَةً وَكُلُّ أَمْرٍ رَهْنٌ بِمَا قَدْ تَحَمَّلَا

٢ .

- ٣- أَلَا أَعْتَبُ ابْنَ الْعَمِّ إِنْ كَانَ ظَالِمًا وَأَغْفِرُ عَنْهُ الْجَهْلَ إِنْ كَانَ أَجْهَلًا
٤- وَإِنْ قَالَ لِي مَاذَا تَرَى يَسْتَشِيرُنِي يَجِدْنِي ابْنُ عَمٍّ مِخْلَطُ الْأَمْرِ مَزِيلًا

٣ .

- ٥- أَقِيمُ بَدَارَ الْحَزْمِ مَا دَامَ حَزْمُهَا وَأَحْرِ إِذَا حَالَتْ بِأَنْ أَتَحَوَّلَا
٦- وَأَسْتَبْدِلُ الْأَمْرَ الْقَوِيَّ بغيرِهِ إِذَا عَفُدُ مَأْفُونِ الرِّجَالِ تَحَلَّلَا

٤ .

- ٧- وَإِنِّي أَمْرٌ أَعْدَدْتُ لِلْحَرْبِ بَعْدَمَا رَأَيْتُ لَهَا نَابًا مِنَ الشَّرِّ أَعْصَلَا
٨- أَصَمُّ رُدَيْنِيًّا كَانَ كُغُوبُهُ نَوَى الْقَسْبِ عَرَاصًا مُرَجًّا مُنْصَلَا
٩- عَلَيْهِ كَمِصْبَاحِ الْعَزِيزِ يَشْبُهُ لِفَصْحٍ وَيَحْشُوهُ الدُّبَالُ الْمُفْتَلَا
١٠- وَأَمْلَسَ صَوْلِيًّا كُنْهِي قَرَارَةً أَحْسَ بِقَاعِ نَفْحِ رِيحٍ فَأَجْفَلَا
١١- كَانَ قُرُونُ الشَّمْسِ عِنْدَ ارْتِفَاعِهَا وَقَدْ صَادَقَتْ طَلْقًا مِنَ النَّجْمِ أَغْزَلَا
١٢- تَرَدَّدَ فِيهِ ضَوْوُهَا وَشَعَاغُهَا فَأَحْسَنَ وَأَزَيْنَ بِأَمْرِي أَنْ تَسْرِيَلَا
١٣- وَأَبْيَضَ هُنْدِيًّا كَانَ غِرَارُهُ تَلَأَلُو بَرْقٍ فِي حَبِي تَكَلَّلَا
١٤- إِذَا سَلَّ مِنْ جَفْنٍ تَأْكَلُ أَثَرُهُ عَلَى مِثْلِ مِصْحَاةِ اللُّجَيْنِ تَأْكَلَا (٢)
١٥- كَانَ مَدَبَّ النَّمْلِ يَتَّبِعُ الرَّبِي وَمَدْرَجَ ذَرٍّ خَافَ بَرْدًا فَأَسْهَلَا

١ - ديوان أوس ص ٨٢ - ٩٢ ، وقد وردت كلمة سُكْرِهِ في صدر البيت الأول مضمومة السين ، في حين وردت في منتهى الطلب لابن ميمون بفتحها ٢/٢٤٠ ، وهو ما اختاره الأصمعي كما في حاشية ص ٨٢ الديوان ، والسكر بالفتح هو الغم ، وبالضم ضد الإفاقة ، الحين : الهلاك ، الحمول : الهودج ، مخلط : أخالط الأمر ، مزيل : أميز بين الأمور ، مأفون : ضعيف الرأي ، أعصل : أعوج ، عراص : شديد الاضطراب ، مزج : له حديدة أسفل الرمح ، منصل : له نصل وهو سنان الرمح ، يشبه : يوقده فصيح : يوم فطر النصراري ، النهي : غدير الماء ، الأعزل : من منازل القمر وسمي بذلك لأنه ليس بين يديه شيء من الكواكب غرار : حدّ السيف ، حبي : ما ارتفع من السحاب ، أثر السيف : جوهره ، مصحاة أو مسحاة : إناء من فضة/ قدح .

٢ - ذر : نمل ، أسهل : أتى السهل ، ألي : أي أحدثك عنه ، منصل : السيف ، مبضوعة : قوس مقطوعة ، الشظية : الشقة والفلقة ، صفوان : حجر أملس ، علن : شربت مرة بعد مرة ، ليكلي : ليحفظ ، قرونته : المقصود نفسه ، التبكل : التغم أي أراد بيعاً أو غنماً ، ألهاه : جمع لهاب وهي الفرجة بين جبلين ، النيق : المشرف من الجبل ، مهبل : مهوى ومهلك ، أسباب : جمع سبب وهو الحبل ، معصم : مشفق ، يمشطها : يشربها ، المداوس : جمع مدوس وهو ما يصلق به السفى : شوك البهيمى واحده سفاه ، كتوم : قوس شديدة ، طلاع الكف : أي ملء الكف ، العجس : موضع كف الرامي ، أنبض القوس : جذب وترها ، النثيم والأرمل : صوت القوس ، جفير : كنانة السهام ، الغرائب : شجر تُصنع منه السهام ، تنطع : تحذق وتأنق في صنعته .

- ١٦- عَلَى صَفْحَتَيْهِ مِنْ مُتُونِ جِلَالِهِ
 ١٧- وَمِنْضُوعَةٍ مِنْ رَأْسِ فَرْعِ شَظِيئَةٍ
 ١٨- عَلَى ظَهْرِ صَفْوَانٍ كَأَنَّ مُتُونَهُ
 ١٩- يُطِيفُ بِهَا رَاعٌ يُجْشِمُ نَفْسَهُ
 ٢٠- فَلَأَقَى امْرَأَةً مِنْ مِيدْعَانَ وَأَسْمَحَتْ
 ٢١- فَقَالَ لَهُ هَلْ تَذْكُرُنَّ مُخْبِرًا
 ٢٢- عَلَى خَيْرٍ مَا أَبْصَرْتَهَا مِنْ بِضَاعَةٍ
 ٢٣- فَوَيْقُ جَبِيلٍ شَامِخِ الرَّأْسِ لَمْ تَكُنْ
 ٢٤- فَأَبْصَرَ أَلْهَابًا مِنَ الطُّودِ دُونَهَا
 ٢٥- فَأَشْرَطَ فِيهَا نَفْسَهُ وَهُوَ مُغْصِمٌ
 ٢٦- وَقَدْ أَكَلَتْ أَظْفَارُهُ الصَّخْرَ كُلَّمَا
 ٢٧- فَمَا زَالَ حَتَّى نَالَهَا وَهُوَ مُغْصِمٌ
 ٢٨- فَأَقْبَلَ لَا يَرْجُو الَّتِي صَعَدَتْ بِهِ
 ٢٩- فَلَمَّا نَجَا مِنْ ذَلِكَ الْكَرْبِ لَمْ يَزَلْ
 ٣٠- فَأَنَحَى عَلَيْهَا ذَاتَ حَدٍّ دَعَا لَهَا
 ٣١- عَلَى فَخْدَيْهِ مِنْ بُرَايَةِ عَوْدِهَا
 ٣٢- فَجَرَدَهَا صَفْرَاءَ لَا الطُّولُ عَابَهَا
 ٣٣- كَثُومَ طِلَاعِ الْكَفِّ لَا دُونَ مَلْنِهَا
 ٣٤- إِذَا مَا تَعَاطَوْهَا سَمِعَتْ لِسَوْتِهَا
 ٣٥- وَأَنْ شَدَّ فِيهَا النَّزْعُ أَدْبَرَسَهُمَا
 ٣٦- فَلَمَّا قَضَى مِمَّا يَرِيدُ قِضَاءَهُ
 ٣٧- وَحَشَوُ جَفِيرٍ مِنْ فُرُوعِ غَرَائِبِ
 ٣٨- تُخَيِّرُنَ أَنْضَاءَ وَرَكْبِنَ أَنْضَلًا
 ٣٩- فَلَمَّا قَضَى فِي الصَّنْعِ مِنْهُنَّ فَهَمُهُ
 ٤٠- كَسَاهُنَّ مِنْ رِيَشِ يَمَانٍ ظَوَاهِرًا
 ٤١- يَخْرُنَ إِذَا أَنْفَرْنَ فِي سَاقِطِ النَّدَى
 ٤٢- خَوَارِ الْمَطَافِيلِ الْمَلْمَعَةِ الشَّوَى
 ٤٣- فَذَلِكَ عِتَادِي فِي الْحُرُوبِ إِذَا التَّتَطَّتْ
 ٤٤- وَذَلِكَ مِنْ جَمْعِي وَبِاللَّهِ نِلْتُهُ
- ٥.
- ٤٥- وَقَوْمِي خِيَارٌ مِنْ أَسِيدِ شَجْعَةٍ
 ٤٦- تَرَى النَّاشِئَ الْمَجْهُولَ مِمَّا كَسِيدَ
 ٤٧- وَقَدْ عَلِمُوا أَنْ مَنْ يَرُدُّ ذَاكَ مِنْهُمْ
- ٦.
- ٤٨- فَإِنِّي رَأَيْتُ النَّاسَ إِلَّا أَقْلَهُمْ
 ٤٩- بَنِي أُمِّ ذِي الْمَالِ الْكَثِيرِ يَرُونَهُ
 ٥٠- وَهُمْ لِمَقْلِي الْمَالِ أَوْلَادُ عِلَّةٍ

كِرَامٍ إِذَا مَا الْمَوْتُ خَبَّ وَهَرَوَلَا
 تَبَحَّجَ فِي أَعْرَاضِهِ وَتَأَثَّلَا
 مِنْ الْأَمْرِ يَرْكَبُ مِنْ عِنَانِي مِسْحَلَا

خِفَافَ الْعُقُولِ يُكْثِرُونَ التَّنَقُّلَا
 وَإِنْ كَانَ عَبْدًا سَيِّدَ الْأَمْرِ جَحْفَلَا
 وَإِنْ كَانَ مَخْضًا فِي الْغُمُومَةِ مَخُولَا

٥١- وَلَيْسَ أَخُوكَ الدَّائِمُ الْعَهْدُ بِالَّذِي يَدْمُكَ إِنَّ وَلِيَّ وَرُضِيكَ مُقْبِلًا
٥٢- وَلَكِنْ أَخُوكَ النَّائِي مَا دُمْتَ أَمِنًا وَصَاحِبُكَ الْأَدْنَى إِذَا الْأَمْرُ أَعْضَلَ (١)

يرتكز هذا النص حول بنية الفخر بما هي واحدة من أغراض الشعر العربي القديم الرئيسة التي تتسم بالحضور الطاعي للأنا الشاعرة خاصة أو الأنا الجماعية التي تمثلها القبيلة ، وكل من الأنا الفردية والأنا الجماعية تمثيل بارز للتباهي بما تملكان من الفضائل والسجايا الخاصة التي يرتفع بها الشاعر إلى مصاف السجايا الأسطورية ، حيث التصوير المصحوب بشيء من التعالي ، أو التسامي على الآخرين ، ونحن مع نص أوس هذا نشعر بشيء من هذا التفرد الذي يبدو في سيطرة الأنا المفردة بما تملك من التعالي والتسامي الذي يبدو معه الشاعر كأن لم يكن أحد يشاركه فيما يثبت لنفسه من السجايا ، وكذا كأن قومًا لا يشاركون قومه فيما ينسب إليهم من تلك السجايا ، ومن ثمة أثر البحث أن يتخذ من بنية العلو مفهومًا عامًا تغذيه مجموعة المفاهيم الأخرى التي يركز حولها النص ، ثم ترتبط هذه المفاهيم بمجموعة من العلاقات التي تعين كل مفهوم ترتبط به بأن تحمل عليه وصفًا أو حكمًا ، أو تحدد له هيئة وشكلًا ، وقد تتجلى في شكل روابط لغوية واضحة في ظاهر النص ، كما تكون أحيانًا علاقات ضمنية يضيفها المتلقي على النص ، ويستطيع بها أن يوجد للنص مغزى بطريق الاستنباط (٢) ومن ثم يتواصل المتلقي مع النص الذي يقرؤه ، ويشترك في عملية إنتاج الدلالات المنوطة به ، وذلك ما نلمحه في هذه البداية الغزلية القصيرة التي بدأ بها الشاعر قصيدته الفخرية ، إذ قد تشير هذه المقدمة الغزلية إلى ما يعتري الشعراء في مثل هذه المواقف من ضعف أو فتور قبالة التغزل بالمرأة ، وهو ما يتنافى والفخر المظهر لصاحبه في صورة من القوة المتعالية ، وهذا التقابل مما يلفت المتلقي منذ الوهلة الأولى التي يطالع فيها الأبيات ، بيد أنه يراجع ذاته عندما يدرك أن المقدمة الغزلية لم تكن إلا صورة من صور التعالي النفسي ، عندما يدرك أن الشاعر لا يضعف أو يلين ، وإنما يعقد عزمه على القطيعة ، أو التحلل من ربة التعلق بالمرأة لما بدا له من أنها سبب في هلاكه .

ولعل البداية الغزلية القصيرة التي يفتتح بها الشاعر نصه إنما تومئ إلى هذه الذاتية المسيطرة على النص منذ بدء أبياته ، إذ يدير هذه الغزلية حول ذاته التي يعبر عنها بضمير الغائب ، وكأنه منذ اللحظة الأولى يؤكد على تعاليه الذي لا يستدعي منه التعريف بنفسه عن طريق الأنا المتكلمة بل بطريق الـ " هو " أو ربما كان البدء بضمير الغائب إنكارًا لما كان من ذات صاحبه التي انسأقت وراء المرأة حتى كاد الهلاك يصيبه ، ولكنه أفاق ، وصحا من ذلك الذي كاد يهلكه ومن ثم كان المفهوم المرتبط بهذه البداية الغزلية هو الصحو :

صَحَا قَلْبُهُ عَنْ سُكْرِهِ فَتَأَمَّلَا وَكَانَ بِذِكْرِي أَمْ عَمْرٍو مُؤَكَّلَا

١ - الأنضاء : جمع نضي وهو السهم لم بير ، تزيل : تطاير ، سخام : ريش لين ، لؤام : ريش يلائم بعضه بعضًا ، أطحل : لون بين الغبرة والسواد ، يخزن : يصوتن ، مطافيل : ذوات أطفال ، الشوى : الأطراف ، التظنن : التهيئ ، خب : أسرع في السير ، الأعراض : المال والثراء ، تأئل : تزيد ، المسحل : حمار الوحش ، التنقل : التحول ، السيد الجحفل : الكثير الأتباع ، المحض : الخالص النسب ، أعضل : اشتد .

٢ - د/ سعد مصلوح : نحو أجرومية لدراسة النص الشعري . سابق . ص ١٥٤

وَكَانَ لَهُ الْحَيْنُ الْمُتَّاحُ حَمُولَةً وَكُلَّ امْرِيٍّ رَهْنٌ بِمَا قَدْ تَحَمَّلَا

والصحو يستدعي ما قبله وما بعده ،فما قبله فهو النوم أو غياب العقل / السكر ،وما بعده هو الفواق الذي ينتهي عند التأمل في حاله الذي شغل فيه بذكرى أمِّ عمرو ،هذه الذكرى التي مثلت في رؤيته المتأمل الداء المهلك ،ومن ثم كان عقله المدرك لسبيل النجاة ،ذلك العقل الذي تمخض عن هذه الحكمة الواقعية التي ختم بها البيتين ،قد أشار عليه بأهمية الإفاقة عن ذكرى أمِّ عمرو ،وكل من الصحو والتأمل هو العلاقة الرابطة بين الدلالة المطروحة في البيتين وبين المفهوم المركزي للنص وهو العلو الذي يستدعي من صاحبه أن يكون على درجة من الصحو والتأمل العقلي .

وتم ترابط دلالي بين البيتين تحدهما العلاقة السببية ، إذ البيت الأول نتيجة طبيعية للثاني ، ذلك أنه لما كان الانشغال بذكرى أمِّ عمرو سبباً في هلاكه ،آثر أن يصحو ويفيق من هذا الانشغال ، وهذه العلاقة السببية بين البيتين تستدعي وصف بداية النص الأوسي بالجودة أو بالحسن كما ذا ذهب حازم القرطاجني : " وأحسن المبادئ ما تناصر فيه حسن المصراعين وحسن البيت الثاني " (١) إذ وجدنا العلاقة السببية الرابطة بينهما ، وهي علاقة تؤكد أن " ليس التناصر في جوهره إلا مظهرًا من مظاهر الارتباط المضموني والشكلي بين وحدات الفصل الواحد لاسيما في طبيعته " (٢) .

وإذا ما انتقلنا إلى البيتين التاليين وجدناهما يرتكزان حول مفهوم محدد هو الرقي العقلي الذي يدفع بصاحبه إلى التغاضي عن المسيء، مع تقديم المشورة عندما يطلبها ، يقول أوس :

أَلَا أُعْتَبُ ابْنَ الْعَمِّ إِنْ كَانَ ظَالِمًا وَأَغْفِرْ عَنْهُ الْجَهْلَ إِنْ كَانَ أَجْهَلًا
وَإِنْ قَالَ لِي مَادَا تَرَى يَسْتَشِيرُنِي يَجِدُنِي ابْنَ عَمٍّ مِخْلَطَ الْأَمْرِ مَزِيلًا

فالبيتان اللذان يمثلان البداية الحقيقية للسيطرة المطلقة لضمير الأنا على النص مما يربطهما شكلياً ودلاليًا من خلال المرجعية الضميرية بالمفهوم المركزي للنص وهو العلو، يضفيان مفهوم الرقي العقلي وهو الحكم الذي يمكن أن يُحمل على بنية العلو، إذ من سمات الشاعر المتأمل صاحب الحكمة أن يُغض الطرف عمّن ظلمه، ويغفر له تجاهله عليه، بل من كمال الرقي العقلي هنا أن يعينه بمشورته؛ لما يتمتع به من خبرة ،ورجاحة عقلٍ تميز بينها، ومع هذا الترابط بين الرقي العقلي، والمفهوم المحوري للنص نجد البيتين يتربطان على مستوى السطح من خلال التكرار المحض لابن العم، ووجود أداة العطف الواو الدالة على التتابع والتوالي بين الجمل المعطوفة مع الاشتراك في الحكم، إلى جانب غلبة ضمير الغائب العائد على ابن العم ست مرات، وهي غلبة لا تغض من دلالة الترابط بين المفهوم الذي ينتجه البيتان، وعلاقته الدلالية ببنية العلو التي تستدعي غلبة الأنا المتعالية على الخطاب، ذلك أن هذه الأنا قد وردت في البيتين السابقين خمس مرات، متخلفة مرة واحدة عن ضمير الغائب .

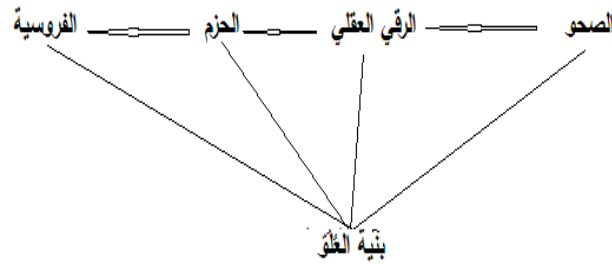
ومن كمال الرقي العقلي الذي ينتجه البيتان السابقان أن يوصف صاحبه بالحزم الذي لا يغض منه العفو عن ابن العم الظالم ، وإنما يشير الحزم إلى قوة الشخصية مع رجاحة العقل والخبرة :

١ - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . سابق . ص ٣١٠ .

٢ - د/ محمد العبد : النص والخطاب والاتصال . سابق . ص ١٣٨ .

أَقِيمُ بَدَارِ الْحَزْمِ مَا دَامَ حَزْمُهَا وَأَخْرِ إِذَا حَالَتْ بِأَنْ أَتَحَوَّلَا
وَأَسْتَبْدِلُ الْأَمْرَ الْقَوِيَّ بِغَيْرِهِ إِذَا عَقْدُ مَا فُؤُونِ الرَّجَالِ تَحَلَّلَا

فالحزم هو المفهوم الذي ينتجه البيتان ، وهو منتج عقلي يترايط مع المفهوم السابق / الرقي العقلي ، لارتباطهما بالوصف المحمول على بنية العلو ، أما هذا المفهوم / الحزم ، فإن الشاعر يحمل عليه في البيتين ما يحدد له الهيئة أو الشكل الذي يكون عليه ، والهيئة أو الشكل هنا هو التحول . الرابط الدلالي . المتعلق بالجملة الشرطية . الرابط الشكلي . وجوداً وعدمًا ، فالإقامة بدار الحزم مرتين بدوام هذا الحزم ؛ لأن الشاعر متمتع بصفة الحزم التي تتجلى بوضوح عندما يختفي الحزم من الدار ، فإنه لا يتردد في أن يتحول عنها ؛ لتحولها عن الحزم الذي يقتضي أن يكون صاحبه فارسًا ، أو أن يكون الحزم صفة قارة في الشاعر الفارس ؛ ولذلك ندرك سر هذا الانتقال من الحديث عن الوصف بالحزم باعتباره وصفًا محمولاً على المفهوم المحوري للنص ، إلى صفة جديدة هي تجسيد واقعي لبنية العلو ، وتلك الصفة هي صفة الفروسية المصحوبة بعقل واعٍ مدركٍ لخطورة الوظيفة المنوطة به ، وهي تحقيق النصر للقوم عند حدوث الحرب ، وعلى هذا النحو يمكن تصور العلاقة بين المفاهيم الأربعة السابقة على أنها علاقة التضمن ، فالصحو يستدعي الرقي العقلي ، والرقي العقلي يستدعي بدوره الحزم ، وهذا الأخير يعد واحدًا من المحتويات التي يضمها المفهوم الرابع وهو الفروسية ، ويمكننا كذلك ربط هذه المفاهيم الأربعة بالمفهوم المحوري للنص على النحو التالي :



فالمفهوم المحوري يمثل القاعدة التي تنطلق منها ، وترتد إليها في الآن عينه المفاهيم الأخرى على أنه علاقة التضمن ، أو أن هذه المفاهيم الأربعة تمثل علاقات جديدة تحمل على المفهوم المحوري الأوصاف التي تستدعيها ، ليكون من ثم ترايط دلالي بينها وبينه ، هذا الترايط الدلالي الذي نجده أيضًا بين هذه المفاهيم والعلاقات المعيّنة لها داخل الأبيات التي يمثلها كل مفهوم ، فالمفهوم الأول يرتبط بدلالة البيتين من خلال العلاقة التي تمثلها دالة السُّكر التي ترتبط دلاليًا بالصحو عن طريق التضاد ، كما يرتبط المفهوم الثاني / الرقي العقلي ببيتيه بالعلاقة التي يمثلها قوله : مخطط الأمر مزيلا وهو يدل على علاقة المشورة التي يبديها الشاعر لابن عمه رغم ما صدر منه من خطأ في حق ابن عمه ، والمشورة ترتبط بالمفهوم / الرقي العقلي عن طريق علاقة الاشتمال ، ونجد المفهوم الثالث / الحزم مرتبطاً بدلالة بيته عن طريق علاقة التحول من حال إلى أخرى نتيجة غياب مفهوم الحزم عن الدار ، ومن ثم فالعلاقة بين مفهوم الحزم ودلالة البيتين هي علاقة السببية ، وأخيراً

نجد علاقة الفروسية مرتبطة بالأبيات التابعة لها عن طريق علاقة التبعية واللزوم ، إذ من لوازم الفروسية أدوات الحرب •

ولم تكن هذه النقلة الطويلة من المفاهيم الثلاثة الأولى إلى المفهوم الرابع سوى إرهاص بلوازم تلك الفروسية ، وهي أدوات الحرب التي أخذت تسيطر على الخطاب الشعري بدءاً من البيت السابع وحتى البيت الرابع والأربعين ، وهي سيطرة يمكن للباحث أن يديرها حول مفاهيم داخلية ، حيث تمثل أداة الحرب المذكورة في النص مفهوماً يحمل عليه الشاعر مجموعة من الأوصاف التي تمثل العلاقات الدلالية المرتبطة بذلك المفهوم •

وأول المفاهيم / أدوات الحرب استعمالاً في النص هو الرمح الذي توضحه العلاقتان اللتين يحملهما عليه أوس في قوله :

أَصَمَّ رُدَيْنِيًّا كَانَ كُغُوبُهُ نَوَى الْقَسْبِ عَرَّاصًا مُزَجًّا مُنْصَلًّا
عَلَيْهِ كَمِصْبَاحِ الْعَزِيزِ يَشْبُهُ لِفِصْحٍ وَيَحْشُوهُ الذُّبَالُ الْمُفْتَلًّا

فأما العلاقة الأولى فهي : الصلابة التي توضحها الدالة : أصم ، وتشبيه كعوبه في صلابتها بصلابة نوى القسب وهو نوع من التمر اليابس ، وأما العلاقة الثانية فهي اللمعان الذي يدل عليه التشبيه بمصباح العزيز ، وهو تشبيه يستدعي نفاسة هذا الرمح وارتفاع شأنه ، ويستدعي في الآن عينه الحدة التي تعني نفاذ ضربته وهو المعنى الذي يؤكد وصف الرمح بشدة الاضطراب : عَرَّاص ، مع لوازمه من الزُج والنصل / السنان •

وينتقل أوس إلى مفهوم ثانٍ وهو الدرع الذي يتخذ علاقة دلالية جديدة ربما كانت مناقضة لما ارتبط بالرمح من دلالات ، بيد أنها علاقة تشير إلى الفخر المرتبط بالزهو عندما يصف الدرع بالنعومة والملاسة في قوله :

وَأَمْلَسَ صَوْلِيًّا كَنِهِي قَرَارَةٍ أَحَسَّ بِقَاعِ نَفْحِ رِيحٍ فَأَجْفَلَا
كَأَنَّ قُرُونِ الشَّمْسِ عِنْدَ ارْتِفَاعِهَا وَقَدْ صَادَقَتْ طَلْقًا مِنَ النَّجْمِ أَعْرَلَا
تَرَدَّدَ فِيهِ ضَوْوُهَا وَشَعَاعُهَا فَأَحْسَنَ وَأَزِينَ بِأَمْرِي أَنْ تَسَرَّيَلَا

فقد كنَّى بالوصف أملس عن الموصوف المحذوف وهو الدرع ، ثم شبه هذا الموصوف المحذوف بماء الغدير في لمعانه عندما تحركه الريح ، ثم أعقب ذلك بأسلوب التعجب المرتبط بالحسن والزينة لهذا الرجل المتسرل بالدرع ، وكل ذلك يغذي العلاقة الرابطة بين المفهوم الدرع والوصف المسند إليه وهو النعومة والملاسة اللتين ترتبطان بما في مفهوم البيتين السابقين حول الرمح الموصوف باللمعان الذي يستدعي شهرة صاحبه ، وهي الشهرة التي ترتبط بالمفهوم المحوري للنص وهو العلو عن طريق علاقة الاشتمال أو التضمن ، إذ يشتمل العلو على الشهرة المردوفة بالعزة والحسن والزينة •

ثم ينتقل إلى مفهوم ثالثٍ ينتمي إلى أدوات الحرب وهو السيف الذي يمثل أهم أدوات الحرب وأشهرها وارتبط في الذاكرة العربية بالبطولات والانتصارات ، وحاز من اهتمام العربي المكانة العليا

التي تجسدت في تعدد نواحي الاهتمام به من حيث مادته وصفاته وعنايته صاحبه به وحدته وأسمائه والصور التي رُسِمَتْ له (١) تلك النواحي التي لم يغفلها أوس في لاميته هذه ، كما أنه ربط بين حديثه عن السيف وحديثه عن الدرع والرمح في الأبيات السابقة فهو يقول عن السيف الذي أعده للحرب إلى جانب ما أعده لها من أدوات أخرى ، وهذا الربط يتجلى فيما أسنده إلى السيف من صفات :

وَأَبْيَضَ هِنْدِيًّا كَانَ غِرَارُهُ تَلَأُلُوْهُ بَرْقٍ فِي حَبِيٍّ تَكَلَّلَا
إِذَا سُلَّ مِنْ جَفْنٍ تَأَكَّلَ أَثَرُهُ عَلَى مِثْلِ مِصْحَاةِ اللَّجَيْنِ تَأَكَّلَا
كَأَنَّ مَدَبَ النَّمْلِ يَتَّبِعُ الرَّبْيَى وَمَدْرَجٌ ذَرٌّ خَافَ بَرْدًا فَاسْتَهَلَا
عَلَى صَفْحَتَيْهِ مِنْ مُنُونٍ جَلَانِهِ كَفَى بِالذِّيْ أُبْلَى وَأَنْعَتْ مُنْصَلَا

هذه الصفات: الأبيض الهندي الذي يستدعي اللمعان الذي عبر عنه بتشبيه غراره وهو حدُّه بتلؤلؤ البرق المرتفع مع السحاب المتراكب ، وهو من شدة اللمعان يكاد يتوهج عندما يُسْتَلُّ من غمده كأنه الفضة ، ومع الوصف باللمعان يأتي وصفه بالصلق المصحوب بتقصيب خفيف يشبه أثر مدب النمل فوق الربي ، ونلاحظ العلاقة الرابطة بين هذه الأوصاف ، وما سبقها من أوصاف خاصة بالرمح والدرع ، حيث تشترك ثلاثتها في صفة اللمعان ، ومن ثمة فالعلاقة هي علاقة الترادف .

وينتقل الشاعر نقلة رابعة ليصف أداة جديدة وهي القوس التي يبدو أنها كانت أكثر أدوات الحرب ذكرًا في شعره (٢) فقد تحدث عنها في هذه القصيدة حديثًا طويلًا تتبع مراحل صنعها منذ أن كانت غصن شجرة ، حتى استوت قوسًا شديدة الأثر في الحرب ، يقول أوس :

وَمَبْضُوعَةٌ مِنْ رَأْسِ فَرْعٍ شَطِيَّةٍ بِطَوْدٍ تَرَاهُ بِالسَّحَابِ مُجَلَّلَا
عَلَى ظَهْرِ صَفْوَانٍ كَانَ مُتَوْنُهُ عَلَنٌ بِدُهْنٍ يَزْلُقُ الْمُتَتَرَّلَا
يُطِيفُ بِهَا رَاعٌ يَجْشُمُ نَفْسُهُ لِيَكْلَى فِيهَا طَرْفُهُ مُتَأَمَّلَا
فَلَأَقَى امْرَأًا مِنْ مَيْدَعَانَ وَأَسْمَحَتْ قُرُونَتُهُ بِالْيَأْسِ مِنْهَا فَعَجَلَا
فَقَالَ لَهُ هَلْ تَذْكُرُنْ مُخْبِرًا يَدُلُّ عَلَى غَنَمٍ وَيَقْصِرُ مُعْمَلَا
عَلَى خَيْرٍ مَا أَبْصَرْتُهَا مِنْ بَضَاعَةٍ لِمُلْتَمَسٍ بَيْعًا بِهَا أَوْ تَبْكَلَا
فَوَيْقُ جَبِيلٍ شَامِخِ الرَّأْسِ لَمْ تَكُنْ لَتَبْلُغُهُ حَتَّى تَكِلَ وَتَعْمَلَا
فَأَبْصَرَ أَلْهَابًا مِنَ الطَّوْدِ دُونَهَا تَرَى بَيْنَ رَأْسِي كُلِّ نَيْقَيْنِ مَهَبَلَا
فَأَشْرَطَ فِيهَا نَفْسُهُ وَهُوَ مُغْصِمٌ وَأَلْقَى بِأَسْنَابٍ لَهُ وَتَوَكَّلَا
وَقَدْ أَكَلْتُ أَظْفَارَهُ الصَّخْرُ كُلَّمَا تَعَايَا عَلَيْهِ طَوْلُ مَرْقَى تَوْصَلَا
فَمَا زَالَ حَتَّى نَالَهَا وَهُوَ مُغْصِمٌ عَلَى مَوْطِنٍ لَوْ زَلَّ عَنْهُ تَفْصَلَا
فَأَقْبَلَ لَا يَرْجُو النَّتِي صَعَدَتْ بِهِ وَلَا نَفْسُهُ إِلَّا رَجَاءً مُؤَمَّلَا
فَلَمَّا نَجَا مِنْ ذَلِكَ الْكَرْبِ لَمْ يَزَلْ يُمَظِّعُهَا مَاءَ اللَّحَاءِ لَتَذَبَّلَا
فَأَنْحَى عَلَيْهَا ذَاتَ حَدٍّ دَعَا لَهَا رَفِيقًا بِأَخْذٍ بِالْمَدَاوِسِ صَيَقَلَا
عَلَى فَخْذَيْهِ مِنْ بُرَايَةٍ عَوْدَهَا شَبِيهٌ سَفَى الْبُهْمَى إِذَا مَا تَفَتَّلَا

١ - د/ علي الجندي : شعر الحرب في العصر الجاهلي . سابق . ١٣٣/١ .

٢ - د/ سهام الفريخ : أوس بن حجر ومعجمه اللغوي ص ١٨ .

فَجَرَدَهَا صَفَرَاءَ لَا الطَّوْلُ عَابَهَا
كَتُومَ طِلَاعِ الْكَفِّ لَا دُونَ مَلْنِهَا
إِذَا مَا تَعَاطَوْهَا سَمِعَتْ لِصَوْتِهَا
وَأَنْ شَدَّ فِيهَا النَّزْعُ أَدْبَرَ سَهْمُهَا
فَلَمَّا قَضَى مِمَّا يُرِيدُ قَضَاءَهُ
وَحَشَوُ جَفِيرٍ مِنْ فُرُوعِ غَرَائِبِ
تُخَيِّرُنْ أَنْضَاءَ وَرُكْبَنَ أَنْضَالِ
فَلَمَّا قَضَى فِي الصُّنْعِ مِنْهُنَّ فَهْمَهُ
كَسَاهُنَّ مِنْ رِيَشِ يَمَانِ ظَوَاهِرِ
يَخْرُنْ إِذَا أَنْفَرْنَ فِي سَاقِطِ النَّدى
خَوَارِ الْمَطَافِيلِ الْمَلْمَعَةِ الشَّوَى
فَذَاكَ عَتَادِي فِي الْخُرُوبِ إِذَا التَّتَطَّتْ
وَذَلِكَ مِنْ جَمْعِي وَبِاللَّهِ نِلْتُهُ

وَلَا قِصَرَ أَرْزَى بِهَا فَتَعَطَّلَا
وَلَا عَجْسُهَا عَنْ مَوْضِعِ الْكَفِّ أَفْضَلَا
إِذَا أَنْبَضُوا عَنْهَا نَثِيمًا وَأَزْمَلَا
إِلَى مُنْتَهَى مِنْ عَجْسِهَا ثُمَّ أَقْبَلَا
وَصَلَبَهَا حِرْصًا عَلَيْهَا فَأَطْوَلَا
تَتَطَّعَ فِيهَا صَانِعٌ وَتَتَبَّلَا
كَجَمْرِ الْعُضَا فِي يَوْمِ رِيحٍ تَزِيلَا
فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْ تُسَنَّ وَتُصْقَلَا
سُخَامًا لَوَامًا لَيْنَ الْمَسِّ أَطْحَلَا
وَأَنْ كَانَ يَوْمًا ذَا أَهَاضِيبٍ مُخْضَلَا
وَأُطْلَانِهَا صَادَفْنَ عَزَنَانَ مُبْقَلَا
وَأَزْدَفَ بَأْسٌ مِنْ حُرُوبٍ وَأَعْجَلَا
وَأَنْ تَلْقَيْنِي الْأَعْدَاءُ لَا أَلْقَ أَعْزَلَا

في هذا المقطع الطويل من القصيدة نلمح اعتداد أوس بالقوس ، وندرك من ثم لم كانت أكثر أدوات الحرب ذكرًا في شعره ، وكما نلمح علاقة وصف القوس ببنية العلو ، وتبدو هذه العلاقة في المنحى القصصي الذي حمل فيه الشاعر على القوس مجموعة من الأوصاف المحددة لهيئتها ، وأولها اختياره إياها من رأس فرع شجرة فوق طود تتغطى أطرافه بالسحاب في دلالة مادية على العلو ، وهي دلالة لا تختفي معها دلالة الأصل الذي تنتمي إليه القوس من حيث الندرة والجودة والصلابة التي تستدعيها دالة الطود المجلل بالسحاب .

ولا ينسى الشاعر أمر هذا الفارس وهو يحاول أن يحصل على هذه القوس ، فيتتبع مراحل الحصول عليها مذ كانت فرعًا من شجرة يطوف بها هذا الراعي الفارس ، مديمًا نظره إياها ؛ لتكون ما يقع عليه اختياره ، ثم يسبر الشاعر أغوار الراعي النفسية ، فهو يجشم نفسه عناء الوصول إلى الفرع العالي فوق الجبل الذي يصيب التعب والرهق من يحاول الوصول إلى قمته ، إذ ثم عقبات تعترض طريقه منها علو الجبل . بالسحاب تجللا . ومنها ملاسة متونه ونعومتها التي معها يكاد من يرتقيه أن ينزلق . كأن متونه عُلِّلَ بدهن يُزْلَق المنتزلا . ومنها المعاناة المادية التي تعرضت لها أظفاره وهو يحاول ارتقاء الجبل ، فيتشبث بالصخر . أكلت أظفاره الصخر . ولكنه بعد طول المعاناة ينال طلبته . فرع الشجرة الذي سيصنع منه قوسه . ولا يقف أمره عند هذا الحد ، وإنما يقوم بتجهيزها وإصلاحها ، حتى بدت على الهيئة التي أرادها . ليست بالطويلة أو بالقصيرة فتعاب أو يتعطل عملها وبرز صوتها عند استعمالها . نثيم وأزمل . وعندما تُجذب بقوة ينطلق منها السهم محققًا المراد تحقيقه .

لقد حمل على القوس مجموعة من الصفات هي: الندرة والجودة والصلابة والليونة، وكلها صفات تشترك دلاليًا مع المفهوم الرئيس في النص وهو العلو الواصف للذات الشاعرة صاحبة الصوت الوحيد في النص، ولأنه فارس، فإن صفات القوس جميعها تشاركه صفاته التي أدتها المفاهيم السابقة جميعها، ومن ثم تتربط هذه الصفات نصيًا مع ما سبقها من مفاهيم .

وينتقل أوس نقلة أخيرة مع أدوات الحرب هذه عندما يصف السهام ، وبدهي أنها ستأخذ من الصفات مثلما أخذت القوس ، فهي : حشو جفير . الكنانة . ومصنوعة من شجر مخصوص ، وقد تأنق صانعها في صنعتها ، إذ ركب لها سناناً كأنها جمر الغضا ، وكساها بريش لين يلائم بعضه بعضاً ، وعندما تخرج من القوس يُسمع لها صوت ، واشتراك المفهومين : القوس والسهم في كل هذه الصفات يؤكد على العلاقة الرابطة بينهما ، وهي علاقة التضمن حيث ارتباط الجزء بالكل ، وكلها ترتبط بالفارس المثل لبنية العلو .

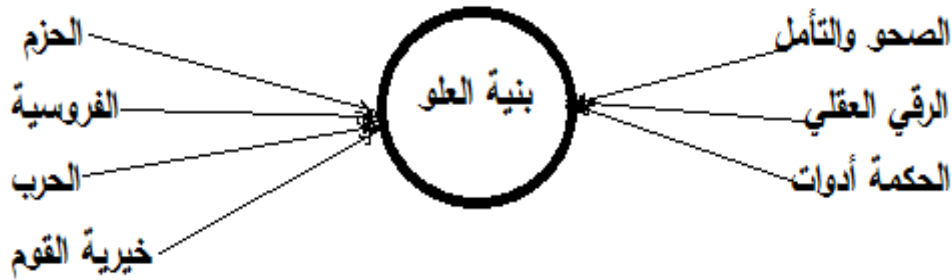
وفي سياق الفخر ينتقل الشاعر من الفخر الذاتي فيما سبق إلى الفخر الجماعي ، حيث يفخر بقومه جميعهم في قوله :

وَقَوْمِي خِيَارٌ مِنْ أَسِيدٍ شَجْعَةٍ كِرَامٌ إِذَا مَا الْمَوْتُ خَبَّ وَهَزُولًا
تَرَى النَّاشِئَ الْمَجْهُولَ مِنْ كَسِيدٍ تَبْحَبُ فِي أَعْرَاضِهِ وَتَأْتِلًا
وَقَدْ عَلِمُوا أَنَّ مَنْ يُرِدْ ذَاكَ مِنْهُمْ مِنَ الْأَمْرِ يَرْكَبُ مِنْ عَنَانِي مَسْحَلًا

تبدو بنية العلو في هذه الأبيات من خلال علاقة الكل . قومي . بالجزء . الناشئ . وهي علاقة تؤكد التحول الذي انتهجته الأبيات التي بدا فيها الفرد / الشاعر المفتخر بذاته محوراً في بنية تبدأ من الذات الفردية منتقلة إلى الذات الجماعية ، ثم مرتدة إلى الذات الفردية الممسكة بزمام النص متشحة بسمت الحكمة الدال على الرقي العقلي الذي بدأ به النص :

فَإِنِّي رَأَيْتُ النَّاسَ إِلَّا أَقْلَهُمْ خِفَافَ الْعُهُودِ يُكْثِرُونَ التَّنَقُّلًا
بَنِي أُمَّ ذِي الْمَالِ الْكَثِيرِ يَرُونَهُ وَإِنْ كَانَ عَبْدًا سَيِّدَ الْأَمْرِ جَحْفَلًا
وَهُمْ لِمَقَلِّ الْمَالِ أَوْلَادُ عِلَّةٍ وَإِنْ كَانَ مَحْضًا فِي الْعُمُومَةِ مَخُولًا
وَلَيْسَ أَخْوَكُ الدَّائِمِ الْعَهْدِ بِالَّذِي يَدْمُكَ إِنْ وَلَّى وَيُرْضِيكَ مُقْبَلًا
وَلَكِنْ أَخْوَكُ النَّائِي مَا دُمْتَ أَمِنًا وَصَاحِبُكَ الْأَدْنَى إِذَا الْأَمْرُ أَعْضَلًا

وعلى هذا النحو يبدو النص متماسكاً دلاليًا من خلال العلاقات الرابطة بين المفاهيم التي احتواها والمفهوم المحوري كما يلي .



المبحث الثاني : بنية التفرد :

ارتبط التماسك النصي في النص الفخري السابق لأوس بمجموعة من العلاقات منها : الترادف والسببية ، والتضمن ، وعلاقة الجزء بالكل ، ويمكن أن نرى لبعضٍ من هذه العلاقات حضوراً في واحد من النصوص المدحية التي قدمها زهير في هرم بن سنان ، يقول زهير (١) :

١ .
قَفَّ بِالْدِّيَارِ الَّتِي لَمْ يَغْفَهَا الْقَدَمُ بَلَى وَغَيْرَهَا الْأَرْوَاحُ وَالْدِّيمُ
لَا الدَّارُ غَيْرَهَا بَعْدِي الْأَنْيَسُ وَلَا بِالْأَرْوَاحِ لَوْ كَلَّمْتُ ذَا حَاجَةٍ صَمَمُ
دَارَ الْأَسْمَاءِ بِالْغَمْرَيْنِ مَائِلَةً كَالْوَحْيِ لَيْسَ بِهَا مِنْ أَهْلِهَا أَرَمُ
وَقَدْ أَرَاهَا حَدِيثًا غَيْرَ مُقْوِيَةٍ السَّرُّ مِنْهَا فَوَادِي الْحَفْرِ فَالْهَدْمُ
فَلَا لُكَاؤُ إِلَى وَادِي الْغَمَارِ فَلَا فَلَا شَرْقِيٌّ سَلَمَى فَلَا فَيْدٌ فَلَا رَهْمُ

٢ .
شَطَّتْ بِهِمْ قَرْقَرَى بَرْكٍ بِأَيْمَنِهِمْ وَالْعَالِيَاتِ وَعَنْ أَيْسَارِهِمْ خِيَمُ
عَوْمِ السَّفِينِ فَلَمَّا حَالَ دُونَهُمْ فَنَدُ الْقُرَيَّاتِ فَالْعِتْكَانُ فَالْكَرْمُ
كَأَنَّ عَيْنِي وَقَدْ سَالَ السَّلِيلُ بِهِمْ وَعَبْرَةٌ مَا هُمْ لَوْ أَنَّهُمْ أُمَمُ
غَرَبٌ عَلَى بَكْرَةٍ أَوْ لَوْلُو قَلَقٌ فِي السَّلَكِ خَانَ بِهِ رَبَاتِهِ النُّظْمُ
عَهْدِي بِهِمْ يَوْمَ بَابِ الْقُرَيْتَيْنِ وَقَدْ زَالَ الْهَمَالِيحُ بِالْفَرْسَانِ وَاللُّجْمُ
فَاسْتَبَدَّلْتُ بَعْدَنَا دَارًا يَمَانِيَّةً تَرَعَى الْخَرِيفَ فَأَذْنَى دَارَهَا ظَلَمُ

٣ .
إِنَّ الْبَخِيلَ مَلُومٌ حَيْثُ كَانَ وَلَدٌ كَنَّ الْجَوَادَ عَلَى عِلَاتِهِ هَرَمُ
هُوَ الْجَوَادُ الَّذِي يُعْطِيكَ نَائِلُهُ عَفْوًا وَيُظْلِمُ أَحْيَانًا فَيُظْلِمُ
وَأَنْ أَتَاهُ خَلِيلٌ يَوْمَ مَسْأَلَةٍ يَقُولُ : لَا غَائِبٌ مَالِي وَلَا حَرَمُ
الْقَائِدُ الْخَيْلَ مَنْكُوبًا دَوَابِرَهَا مِنْهَا الشُّنُونُ وَمِنْهَا الزَّاهِقُ الزَّهْمُ
قَدْ عُولِيَتْ فَهِيَ مَرْفُوعٌ جَوَاشِئُهَا عَلَى قَوَائِمٍ عَوَجَ لَحْمُهَا زَيْمُ
تَنْبُذُ أَفْلَاعَهَا فِي كُلِّ مَنْزِلَةٍ تَنْتَخُ أَعْيُنُهَا الْعِقْبَانُ وَالرَّحْمُ (٢)

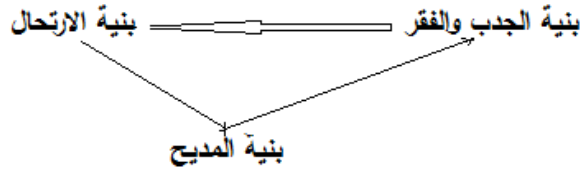
١ - شعر زهير ص ١١٣-١٠٠ ، لم يغفها : لم يمح أثرها ، الأرواح : الرياح ، الديم : المطر الدائم في سكون ، أرم : أحد ، غير مقوية : غير خالية ، الغمرين والسر والحفر والهدم ولكان وفيد ورهم وقرقرى والعاليات وخيم والقريات ، والعتكان والكرم وظلم : كلها مواضع ، عوم السفين : سير السفن في الماء ، السليل : اسم وادٍ ، سال : سار سيراً سريعاً ، أمم : قصداً غير بعيدين ، غرب : دلو عظيم ، السلك والنظم : المراد الخيط تدخل فيه حبات اللؤلؤ ، الهماليج : الإبل ، حرم : ممنوع ، الشنون من الخيل : بين السمين والمهزول ، الزهم : الكثير الشحم ، الزاهق : اليبالس المخ ، عوليت : خلقت مرتفعة طويلة ، جواشئها : صدورها ، قوائم عوج : ليست بمستقيمة ، زيم : متفرق .

٢ - أفلاعها : أولادها ، تنتخ : تنتزع ، تبلغ : تمد ، خلع : جذب ، الأجرة : حبال من جلود واحدتها جرير ، الضجم : الميل ، ريدات : قوائم سريعة ، غير فائرة : غير منتشرة ، الخدم : السيور التي تشد بها نعال الإبل ، تحذى : تتعل ، قطف : جمع قطوف وهو الذي ينفص يديه في سيره ويقارب خطوه ، منشزة : مرتفعة ، الحزان : جمع حزيز وهو الغليظ من الأرض ، الأكم : ما ارتفع من الأرض ، اشترفت : رفعت رؤوسها ، القبل : جمع قبلاء وهي التي تنتظر بمؤخر عينها ، يصفون : يميلون ، الزجاج : الأسنة ، الماذي : الرماح اللينة ، حبيك : طرائق ، الأتباع : الأوساط ، استلحموا : أدركوا ، وحمو : اشتد غضبهم ، يملونها : يحركونها ، النّهز : جمع نهزة وهي الغنيمة ، تحشك : تستخرج وتستوفي ، الدرات : جمع درة وهي دفعات الجري ، الجذم : السياط ، إمة : نعمة ، العافين : الفقراء ، تأوى : ترجع ، البرم : الذي لا يدخل في الميسر لبخله ، هار : ضعيف ، الهشم : السريع الإنكار .

فَهِيَ تَبْلَغُ بِالْأَعْنَاقِ يَتْبَعُهَا
تَخْطُو عَلَى رِبْدَاتٍ غَيْرِ قَائِرَةٍ
قَدْ أَبْدَأَتْ قُطْفًا فِي الْمَشْيِ مُنْشَرَةً الـ
يَهْوِي بِهَا مَاجِدٌ سَمَحَ خَلَاتُفُهُ
صَدَّتْ صُدُودًا عَنِ الْأَسْوَالِ وَاشْتَرَفَتْ
كَانُوا فَرِيقَيْنِ يُصْغَوْنَ الرِّجَاجَ عَلَى
وَأَخْرَيْنَ تَرَى الْمَادِيَّ عَدَّتْهُمْ
هُمْ يَضْرِبُونَ حَبِيبَكَ الْبَيْضَ إِذْ لَحِقُوا
يَنْظُرُ فَرَسَانَهُمْ أَمْرَ الرَّئِيسِ وَقَدْ
يَمْرُونَهَا سَاعَةً مَرِيًّا بِأَسْوَفِهِمْ
شَدُّوا جَمِيعًا وَكَانَتْ كُلُّهَا نَهْزًا
يَنْزَعْنَ إِمَّةَ أَقْوَامٍ لَدِي كَرَمٍ
حَتَّى تَأْوِي إِلَى لَا فَاحِشٍ بَرَمٍ
يَقْسِمُ ثُمَّ يُسَوِّي الْقَسَمَ بَيْنَهُمْ
فَضَّلَهُ فَوْقَ أَقْوَامٍ وَمَجَّدَهُ
قَوْدَ الْحَيَادِ وَأَصْهَارَ الْمُلُوكِ وَصَبَّ
يَنْزِعُ إِمَّةَ أَقْوَامٍ ذَوِي حَسَبٍ
وَمِنْ ضَرِيبَتِهِ التَّقْوَى وَيَعْصِمُهُ
مُورَثُ الْمَجْدِ لَا يَغْتَالُ هِمَّتُهُ
كَالْهِنْدُونِيِّ لَا يُخْزِيكَ مَشْهُدُهُ

خَلَجُ الْأَجَرَةِ فِي أَشْدَاقِهَا ضَجَمُ
تُحْدَى وَتُعْقَدُ فِي أَرْسَاقِهَا الْخَدَمُ
أَكْتَافُ تَنْكُبُهَا الْحَزَانُ وَالْأَكَمُ
حَتَّى إِذَا مَا أَنَاخَ الْقَوْمُ فَاحْتَرَمُوا
قَبْلًا تَقَلُّلُ فِي أَعْنَاقِهَا الْجِدَمُ
قَعَسَ الْكَوَاهِلِ فِي أَكْتَافِهَا شَمَمُ
مِنْ نَسَجَ دَاوُدَ أَوْ مَا أَوْرَثَتْ إِرْمُ
لَا يَنْكُصُونَ إِذَا مَا اسْتَلْحِمُوا وَحَمُوا
شَدَّ السَّرُوجِ عَلَى أَثْبَاجِهَا الْخُرْمُ
حَتَّى إِذَا مَا بَدَأَ لِلْغَارَةِ النِّعَمُ
تَحْشِكُ دِرَازَتَهَا الْأَرْسَانُ وَالْجِدَمُ
بَحْرٍ يَفِيضُ عَلَى الْغَافِينَ إِذْ عَدِمُوا
وَلَا شَحِيحٍ إِذَا أَصْحَابُهُ غَنِمُوا
مُعْتَدِلُ الْحُكْمِ لَا هَارَ وَلَا هَشَمُ
مَا لَمْ يَنَالُوا وَإِنْ جَادُوا وَإِنْ كَرُمُوا
رَّ فِي مَوَاطِنَ لَوْ كَانُوا بِهَا سَنِمُوا
مِمَّا تَيْسَّرُ أَحْيَانًا لَهُ الطَّعْمُ
مِنْ سَيِّئِ الْعَثَرَاتِ اللَّهُ وَالرَّحْمُ
عَنِ الرِّيَاسَةِ لَا عَجَزَ وَلَا سَأَمُ
وَسَطَ السُّيُوفِ إِذَا مَا تُضْرَبُ الْبُهْمُ

يرتكز النص حول مفاهيم ثلاثة أساسية ترتبط فيما بينها من خلال العلاقة السببية التي تعني أن المفهوم الأول سبب في المفهوم الثاني ، والمفهوم الثاني سبب في المفهوم الثالث ، وأول هذه المفاهيم الثلاثة يمكن التعبير عنه ببنية الجذب والفقر ، وثانيها بنية الارتحال ، أما المفهوم الثالث ، فهو بنية المديح التي تشغل المساحة الكبرى من بنية النص ممثلة عصبه ، ومرتدة في الآن عينه إلى المفهوم الأول ، وكأن النص يدور في دائرة لا يكاد طرفاها يفترقان حتى يلتقيا من جديد ، ويمكن تصور هذه العلاقة السببية بين المفاهيم الثلاثة على النحو التالي :



أولاً : بنية الجذب والفقر (اللوحة الطللية)

قَفَّ بِالْدَّيَارِ الَّتِي لَمْ يَعْفَهَا الْقَدَمُ
لَا الدَّارُ غَيْرَهَا بَعْدِي الْأَنْيْسُ وَلَا
دَارَ الْأَسْمَاءِ بِالْعَمْرَيْنِ مَائِلَةٌ
وَقَدْ أَرَاهَا حَدِيثًا غَيْرَ مُقْوِيَةٍ
فَلَا لُكَانَ إِلَى وَادِي الْعِمَارِ فَلَا

بَلَى وَغَيْرَهَا الْأَرْوَاحُ وَالْدَّيَمُ
بِالدَّارِ لَوْ كَلَّمْتُ ذَا حَاجَةٍ صَمَمُ
كَالْوَحْيِ لَيْسَ بِهَا مِنْ أَهْلِهَا أَرْمُ
السَّرُّ مِنْهَا فَوَادِي الْحَفْرِ فَالْهَدَمُ
فَلَا شَرْقِيَّ سَلَمَى فَلَا فَيْدَ فَلَا رَهْمُ

يمثل المشهد الطللي اللوحة الأولى من النص، حيث تمثل البداية التي يبدأ بها النص، وترتكز هذه البداية على مجموعة من المفاهيم الداخلية التي تربط بينها علاقة التقابل بين كلٍّ من :

عدم تأثير القَدَم في الديار ————— **التأثير يتم بفعل الأرواح والديم**
وجود الأنيس لا يغير الديار ————— **التغيير يبدو في الصمت المطبق عليها**

ومما يغذي هذه العلاقة الضدية تدخل العلاقة الزمنية في بنية النص، وهي علاقة ضدية أيضاً بين الزمن الماضي الممتد إلى رقعة الحاضر من خلال الصيغة الصرفية لاسم الفاعل الدال على الحضور/ ماثلة، ومرتدة في بنية العمق إلى أنها لاطئة بالأرض مما يعني دقتها وخفاءها، ولذلك تدخلت البنية التشبيهية لتجسيد معنى الخفاء والدقة عندما شبهها الشاعر برسوم الكتاب المسطور: كالوحي ليس بها من أهلها أرم، ثم يعود الشاعر فينقض دلالة الماضي هنا بتحويل الخطاب إلى زمن الحضور في قوله: أراها حديثاً غير مقوية، وهذه الدلالة الحضورية تستدعي النقيض حيث الماضي الذي كانت فيه الديار مقوية بعدما ارتحل أهلها عنها بفعل الأرواح والديم .

وإذا كان التقابل فيما سبق بين الدلالة المطروحة على مستوى العمق بين عدم تغير الديار و تغيرها ، وبين الدلالة الزمنية التي قابلت بين الماضي والحاضر ، فنمَّ تقابل آخر بنى عليه الشاعر هذه البداية الطللية وهو التقابل التضمني بين الكل والجزء ، التقابل بين الديار التي لم يعفها القدم والدار التي لم يغيرها الأنيس بعده ، وهذا التحول من الجمع إلى الإفراد ينتج دلالة التخصيص التي تتأكد بوضوح عندما يقرن هذه الدار المفردة بأسماء .

وهذه التقابلات الدلالية والزمنية والتضمنية تغذي فكرة التحول من الكل إلى الفرد ،وهو ما يرتد في بنية النص كله إلى المحورية التي ارتكز عليها وهي محورية المديح المنطلق إلى فرد واحد مميز من سائر من يشاركونه الصفات ،وذلك على نحو ما سيبدو من خلال دراسة لوحة المديح باعتبارها اللوحة المحورية في النص ،وما سبقها من لوحتي الطلل والرحلة ،إنما هو في نهاية الأمر يؤدي إليها أو يصبّ فيها لما ذكرنا من وجود العلاقة السببية الرابطة بين المفاهيم / اللوحات الثلاث .

ثانياً : بنية الارتحال :

تأتي لوحة الرحلة لتغذي فكرة التحول ، فالارتحال يستدعي حالتين : الأولى منهما حالة الاستقرار التي يلح الشاعر عليها: أراها حديثاً غير مقوية ، إذ جعل هذا الحكم آخر الأحكام التي ربطها بالديار بعدما أقرّ من قبل بأن السر في التغير هو الأرواح والديم ، ويبدو أن نفي الإقواء عن الديار لم يغير الحالة الحاضرة التي عليها وهي كونها ماثلة كالوحي ليس بها من أهلها أرم ، وبذا يكون النفي بدافع نفسيّ حيث الرغبة الدفينة في أن تظل الديار عامرة بأهلها ، وقد ضمت فيما تضم دار المرأة التي خصصها بأسماء ، وأما الحالة الثانية ، فهي حالة الانتقال والارتحال عن الديار التي غيرتها الأرواح والديم ، والارتحال هنا هو ارتحال الأهل جميعهم عن الديار التي أصابها الجذب

والفقر بسبب الأرواح والديم ، وذلك على غير المعهود عن الأرواح والديم التي يفترض فيها الإزهار والإنبات ، بيد أنها كانت مدمرة وأدت إلى العقم الذي دفع الأهل للبحث عن مرتبَع جديد :

شَطَّتْ بِهِمْ قَرْقَرَى بِرْكَ بَائِمْنِهِمْ وَالْعَالِيَاتُ وَعَنْ أَيْسَارِهِمْ خَيْمٌ
عَوَمَ السَّفِينِ فَلَمَّا حَالَ دُونَهُمْ فَنَدُ الْفُرَيَاتِ فَالْعَتَكَانُ فَالْكَرْمُ
كَأَنَّ عَيْنِي وَقَدْ سَالَ السَّلِيلُ بِهِمْ وَعَبْرَةٌ مَا هُمْ لَوْ أَنَّهُمْ أَمَمٌ
غَرَبَ عَلَى بَكْرَةٍ أَوْ لَوْلُو قَلَقٌ فِي السَّلَكِ خَانَ بِهِ رَبَّاتِهِ النُّظْمُ
عَهْدِي بِهِمْ يَوْمَ بَابِ الْفَرَيَتَيْنِ وَقَدْ زَالَ الْهَمَالِيحُ بِالْفُرْسَانِ وَاللُّجُمُ
فَاسْتَبَدَّلْتُ بَعْدَنَا دَارًا يَمَانِيَّةً تَرَعَى الْخَرِيفَ فَأَدْنَى دَارَهَا ظَلِمٌ

والبحث عن مرتبَع جديد تؤكدُه فكرة الانتقال عن المكان الذي يأتي متعديًا في الأبيات جميعها بصورة واضحة سواء في وحدة الطلل ، أو في وحدة الرحلة بحيث يبدو المكان المتعدد هذا صاحب الأثر الفعال فيما أصاب الإنسان / أهل أسماء من تحول وارتحال عن مكان إلى مكان آخر " فهم يتحركون ضمن البعد المكاني الذي يحدد مسيرهم ووجهتهم " (١) .

وإذا كان التحول قد تم في الوحدة الأولى من خلال علاقة التقابل الرابطة بين دلالاتها السياقية ، وارتبط ذلك التحول بالمكان ، فإنه في الوحدة الثانية / الرحلة قد ارتبط بالإنسان حيث جميع الأهل الذين تأثروا بما أصاب المكان من جذب وهدم بفعل الأرواح والديم ، ومن ثمة كان المكان في رؤية الشاعر هو السبب في الارتحال ، ولذلك أسند فاعلية الارتحال إلى المكان لا إلى الإنسان : شطت بهم قرقرى ، سال السليل بهم ، أو ربما أراد أن يجعل المكان هو الآخذ بيد القوم للارتحال إلى الممدوح الممثل للوحدة الثالثة في بنية النص ، وهنا نلمح من جديد فكرة الانتقال من الجمع الأهل إلى المفرد / الممدوح ملجأ القوم وملأهم .

والتحول من الجمع إلى المفرد لم يكن ليتم بين الديار ودار أسماء ، أو بين الأهل والممدوح دون أن يكون هذا التحول من الأهل إليه هو / زهير ، إذ عبر عن حالته النفسية الباكية لمشهد الرحلة بتشبيهه عينه بالذلو : كأن عيني ٠٠٠٠ غرب على بكرة ، وجعلهم عبرة له وسببًا في بكائه : وعبرة ما هم ، فهو متأثر بهم ، يتبعهم عينه الباكية ؛ لأنه جزء منهم ، كما أن دار أسماء جزء من ديارهم ، وكل ذلك يعني التحام الجزء بالكل وتوحدتهما ، وذلك ما يوثق العلاقة بين المفاهيم الثلاثة التي اشتملت عليها الوجدتان الأوليان وهي :

١. الديار المأزومة بفعل الأرواح والديم .

٢. الأهل المأزومون لما حل بالديار من الجذب والفقر .

٣. الشاعر المأزوم لما حل بالديار وبارتحال الأهل في الآن عينه .

١ - د/ فايز القرعان : تقنيات الخطاب البلاغي : دراسة نصية . سابق . ص ١٩

ثالثاً : لوحة المديح :

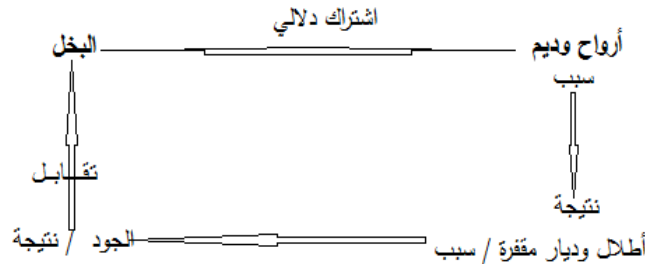
إن هذا التحول من الجمع إلى الأفراد على مستوى المكان والإنسان هو الرابط بين لوحتي :
الطلل والرحلة ، وبين لوحة المديح التي يخلصها زهير للذات المتفردة بمجموعة من الصفات/المفاهيم
النصية التي جعلت منها نموذجاً خاصاً بالمدح على النحو التالي :

١. التفرد بالجود :

إِنَّ الْبَخِيلَ مَلُومٌ حَيْثُ كَانَ وَلَدٌ حِنَّ الْجَوَادَ عَلَى عِلَاتِهِ هَرَمٌ
هُوَ الْجَوَادُ الَّذِي يُعْطِيكَ نَائِلَهُ عَفْوَاً وَيُظْلَمُ أَحْيَاناً فَيُظْلَمُ
وَإِنْ أَتَاهُ خَلِيلٌ يَوْمَ مَسْأَلَةٍ يَقُولُ لَا غَائِبَ مَالِي وَلَا حَرَمٌ

فهو يضع مفهوماً محدداً هو الجود ، ويحمل عليه العلاقات الوصفية التي تحدد هيئة المدح
بالجود وهو هرم بن سنان الذي : يقدم نائله عن طيب نفس / عفواً ، ومن شيمه العفو عن ظلمه /
ويظلم أحياناً فيظلم ، في صورة تبين أسمى معاني الكرم والجود ، وهو لا يرد سائله أبداً ولا يتعلل
بغيبية المال أو حرمة على السائل ، ولن تتأكد دلالات الجود هذه إلا باستدعاء النقيض وهو البخل
الذي حكم عليه الشاعر حكماً مطلقاً من خلال المركب الاسمي الدال على الثبات ، والمؤكد في الآن
عينه بدالة التوكيد : إن البخل ملوم حيث كان ، ولعل لهذا المدخل للوحة المدح ما يسوغه دلاليّاً
من خلال العلاقة النصية القائمة على التقابل بين البخل والجود الذي يمثلته هرم بن سنان .

إن هذه الأبيات الثلاثة تمثل البداية التي بدأ بها زهير وحدة المديح ، ومن ثمة يمكن للباحث
التماس الرابط النصي بينها ، والأبيات السابقة التي مثلت وحدتي الطلل والرحلة ، والوحدات الثلاث
تمثل نصي لعلاقة التقابل بين البخل الذي يمكن رده إلى الوحدة الأولى ، وربطه بالطبيعة الماثلة في
الأرواح والديم اللتين تملكان كل مقومات الجود، ولكنها مقومات ترتد على غير المعهود إلى نقمة
مستطيرة تتسبب في الارتحال عن المكان ، ومن ثمة تغدو هذه الأرواح والديم عامل بخل يستدعي
نقيضه وهو الجود ، ويمكن التماس الروابط النصية بين مفاهيم الوحدات الثلاثة على النحو التالي :



فالملاحظ أن العلاقة السببية هي المسيطرة على المحاور الثلاثة الأولى الممثلة للوحدات
النصية ، فالأرواح والديم لقوتها وشدتها التدميرية ترتب عليها الجذب والفقر ، وهذا تسبب في ارتحال
الأهل باحثين عن مرتب جديد ، ولم يكن هذا المرتب في رؤية الشاعر سوى الإنسان المتميز بكل

سمات الكرم والنجابة وهو الجواد هرم الذي يبدو وكأنه الخير المنتظر للأهل الذين أصابتهم نكبة الأرواح والديم ؛ ولذلك كانت بداية اللوحة الثالثة محتوية على علاقة التقابل بين البخل المذموم والملموم مطلقاً وهو المفهوم الذي تمثله الأرواح والديم في اللوحة الأولى ، إذ المنتظر منها أن تجود على المكان وأهله بالخير المأمول منها ، ولكنها تمنع هذا الخير ، بل وتحوله إلى نقمة ، وبين الجواد الذي يختص به هرم، وهذا التخصيص يترابط دلاليًا مع المفهوم المحوري للنص وهو التفرد ، وذلك ما يؤكد زهير في البيت الأول من لوحة المديح من خلال استخدامه دالة الاستدراك **لكن** التي تشير إلى استدراك الشاعر دلالة جديدة مغايرة تمامًا للدلالة السابقة التي أنتجها الحكم المطلق على البخل بأنه ملموم في أي زمان أو مكان .

٢. التفرد في القيادة :

ومن منطلق التفرد هذا يحمل الشاعر على ممدوحه/هرم بن سنان مجموعة من الصفات الأخرى التي تجعل منه بطلاً اجتماعياً ، أو فارس المجتمع الذي يخوض الحروب لرفعة شأن هذا المجتمع ، وأول سمات هذه البطولة أو الفروسية القيادة الدائمة للخيل في إشارة مباشرة إلى الحرب التي يخوضها هذا البطل دونما أن يصيبه الكلل والملل ، فهي يصيبها الرهق من كثرة السير وديمومته وهو لا يصاب بمثل ذلك ، يقول زهير :

الْقَائِدُ الْخَيْلَ مَنْكُوبًا دَوَابِرَهَا	مِنْهَا الشَّنُونُ وَمِنْهَا الزَّاهِقُ الرَّهْمُ
قَدْ عُولِيَتْ فَهِيَ مَرْفُوعٌ جَوَاشِنُهَا	عَلَى قَوَائِمٍ عَوَجَ لَحْمُهَا زَيْمٌ
تَنْبُذُ أَفْلَاءَهَا فِي كُلِّ مَنْزِلَةٍ	تَنْتَحِ أَعْيُنُهَا الْعَقْبَانُ وَالرَّخْمُ
فَهِيَ تَبْلُغُ بِالْأَعْنَاقِ يُتْبِعُهَا	خَلَجُ الْأَجْرَةِ فِي أَشْدَاقِهَا ضَجْمٌ
تَخْطُو عَلَى رِبْدَاتٍ غَيْرِ فَائِرَةٍ	تُحْدِي وَتُعْقِدُ فِي أَرْسَاقِهَا الْخَدَمُ
قَدْ أَبْدَأَتْ قُطْفًا فِي الْمَشْيِ مُنْشَرَةً الـ	أَكْتَافِ تَنْكُبُهَا الْحَزَانُ وَالْأَكَمُ
يَهْوِي بِهَا مَاجِدٌ سَمَحَ خَلَائِقُهُ	حَتَّى إِذَا مَا أَنَاخَ الْقَوْمُ فَاحْتَرَمُوا
صَدَتْ صُدُودًا عَنِ الْأَشْوَالِ وَاشْتَرَفَتْ	قُبُلًا تَقْلُقُ فِي أَعْنَاقِهَا الْجَدَمُ

فهو يعطينا مفهومين رئيسيين تتمركز حولهما هذه الأبيات ، أولهما : القائد ، وثانيهما الخيل ، ويحمل عليهما مجموعة من الأوصاف المحددة لطبيعة كلٍّ منهما ، وإن كان التركيز على المفهوم الثاني وهو الخيل ، بيد أن طبيعة العلاقة الرابطة بين المفهومين تحيل إلى توحيد المساحة النصية الممنوحة لكل منهما ، فقد أعطى المفهوم الأول : القائد وصفين هما : ماجد ، سمح خلائقه ، والوصف الأول منهما مرتبط بالمفهوم ترابطاً سببياً ، إذ المنتظر في القائد أن يحقق النصر على الأعداء ، والنصر مجد ، ومن ثمة كان المجد نتيجة طبيعية للقيادة البطولية التي ربطها الشاعر بالخيل ، ولم يربطها بالفرسان / الجنود ، بينما يرتبط الوصف الثاني بمفهوم القائد ارتباطاً تلازمياً يؤكد الوصف بالجواد الذي لا يمنع عطاءه عن السائل ، ووصفه بالعفو عن الظالم في بداية أبيات لوحة المديح .

وأما المفهوم الثاني / الخيل ، فقد حمل عليه صفات : القدرة على السير المتواصل الذي تتآكل معه حوافرها / منكوباً دوابرها ، القوة الجسدية / منها الشنون ومنها الزاهق الزهم ، الطول مع ارتفاع الصدر / قد عوليت فهي مرفوع جواشنها ، السرعة مع الدأب في السير / تخطو على ريدات ، ولها قوائم عوج ، وذلك أكد في سرعتها •

ولعل هذه الصفات جميعها مما يرتبط تلازمياً بمفهوم القائد ، إذ كلما كانت الخيل متمتعة بهذه الصفات كان من اللازم أن يكون من يقودها متمتعاً بالصفات نفسها ، ليوكب حركة الخيل ، وليكون جديراً بالوصف : القائد الخيل ، ولعل في اتصافه بمثل الصفات المقترنة بالخيل مما يصيب الأعداء بالرهبة والخوف منه ، والفرار من أمامه عند اللقاء ، ومن ثمَّ يتحقق النصر / المجد ، لأنه ماجد •

وإذا ما حاول البحث كشف العلاقة بين هذين المفهومين : القيادة ، الخيل، وبين المفهوم الذي صدر به لوحة المديح وهو الكرم والجود، لوجدنا ثمة ترابطاً نصياً بين القيادة والجود، ذلك أننا رأينا الجود نتيجة طبيعية للرحلة التي قام بها الأهل، وهي ما تعني أن القوم لابد أن يدخلوا في حماه ورعايته، ومن ثمة يكونون تحت إمرته/ قيادته، وعلى ذلك فالعلاقة بين القيادة و الجود علاقة تلازمية أيضاً، كما أن بين الخيل وبين الجود علاقة اشتراك دلالي، إذ تشتركان معاً في معنى الخير، فالجود خير يسبغه الجواد على طالبي العطاء، والخيل المنتصرة في الحرب حائزة لمغانمها وغنائمها مما يعود بالخير على المحاربين المنضوين تحت لواء هذا القائد الماجد السمع الخليفة الذي يحارب حرباً مقدسة لا يمكن البخل فيها بالنفس، وذلك من آيات فارس المجتمع أو بطله الذي يسير بالخيل سيراً شديداً حتى يصل إلى أرض العدو، فيحزم أمر جنده للقتال/ ينظر فرسانها أمر الرئيس ، فيصدعون بأمره، ويهيئون الأسنة للطعن/ يصغون الزجاج ، ويلبسون الدروع القوية النسج / ترى الماديّ عدتهم :

كَانُوا فَرِيقَيْنِ يُصْغَوْنَ الزَّجَاجَ عَلَى	قَعَسَ الْكَوَاهِلَ فِي أَكْتَافِهَا شَمَمٌ
وَأَخْرَيْنَ تَرَى الْمَادِيَّ عُدَّتَهُمْ	مِنْ نَسَجِ دَاوُدَ أَوْ مَا أَوْرَثَتْ إِرْمَ
هُمْ يَضْرِبُونَ حَبِيكَ الْبَيْضِ إِذْ لَحِقُوا	لَا يَنْكُصُونَ إِذَا مَا اسْتُلْجِمُوا وَحَمُوا
يَنْظُرُ فَرَسَانَهُمْ أَمْرَ الرَّئِيسِ وَقَدْ	شَدَّ السَّرُوجَ عَلَى أَثْبَاجِهَا الْحُزْمَ
يَمْرُونَهَا سَاعَةً مَرِيّاً بِأَسْوَقِهِمْ	حَتَّى إِذَا مَا بَدَا لِلْغَارَةِ النَّعَمَ
شَدُّوا جَمِيعاً وَكَانَتْ كُلُّهَا نَهْزَا	تَحْشِكُ دِرَاتِهَا الْأَزْسَانُ وَالْجَدْمَ

ولأنه جواد متفرد بجوده ، وقائد يجمع بين الحزم الجلد ، وماجد سمح الخلائق ، فإن حربه لم تكن للغزو والاعتداء على الآخرين ، وإنما هي حرب شريفة ذات أهداف سامية ، حرب من شأنها أن تحدث التكافل الاجتماعي ، إذ يأخذ من الأغنياء الممتنعين عن بذل أموالهم إلى المحتاجين العاقين ، فيردها على هؤلاء المحتاجين في قسمة عادلة تضيف إلى القيادة صفات جديدة تمثلها الأبيات التالية :

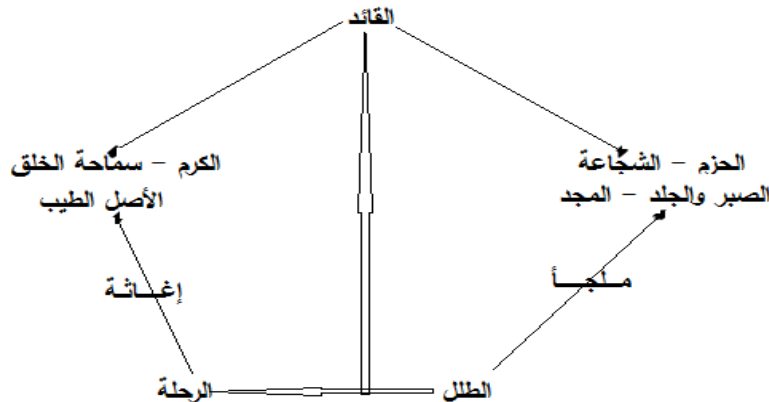
يَنْزَعْنَ إِمَّةَ أَقْوَامٍ لِذِي كَرَمٍ	بَحْرٍ يَفِيضُ عَلَى الْعَاقِينَ إِذْ عَدِمُوا
حَتَّى تَأْوِي إِلَى لَا فَاحِشٍ بَرَمٍ	وَلَا شَحِيحٍ إِذَا أَصْحَابُهُ غَنِمُوا
يَقْسِمُ ثُمَّ يُسْوِي الْقَسَمَ بَيْنَهُمْ	مُغْتَدِلُ الْحُكْمِ لَا هَارٍ وَلَا هَشِمٌ

فالصفات التي حملها الشاعر هنا على الممدوح القائد هي : ذو كرم يفيض على العافين عندما يصل بهم الحال إلى لحظة العُدم ، ليس بفاحش أو شحيح ، يوزع العطايا بالعدل ، معتدل الحكم ليس بجائر فيه ، ليس بضعيف ، وليس بسريع الإنكار لفضل الآخرين ، أو لما يحتاجونه وكلها صفات تكشف عن نموذج إنساني متفرد ، نموذج يمثل الملاذ والملجأ الذي يفيء إليه القوم وقد ضربت الأرواح والديم ديارهم ، وأحالتها أطلالاً ورسوماً بالية يعمها الفقر والجذب ، ومن ثمة كانت الرحلة إليه طبيعية ، وكانت العلاقة بين الوحدات الثلاثة هي العلاقة السببية .

ويبدو أن ما يتمتع به الممدوح من صفات ليس بمقصود على الصفات السابقة ، وإنما هو يتمتع بمجموعة أخرى من الصفات جعلت الناس يفضلونه ، منها : قيادة الخيل وركابها وما تستدعيه من الحروب ، التي يبدو فيها صابراً جلدًا شجاعاً ، ومنها النسب العالي الذي يبدو في نزوعه إلى مصاهرة الملوك ، وملاقة أصحاب الحسب العالي والشرف الرفيع عند القتال ، ومع كل هذه الصفات ، فإنه يتمتع بالتقوى ، ويوقن بأن ما يمنعه من العثرات والزلات هو الله ، وكذلك ذوو رحمته ، وله مجد مورث ، وهمة عالية صاحبة فضل ورياسة ومضاء وحزم في الأمور كأنه السيف الهندواني :

فَضَّلَهُ فَوْقَ أَقْوَامٍ وَمَجَّدَهُ مَا لَمْ يَنَالُوا وَإِنْ جَادُوا وَإِنْ كَرُمُوا
قَوْدُ الْجِيَادِ وَأَصْنَاهُ الْمُلُوكِ وَصَبَّ فِي مَوَاطِنَ لَوْ كَانُوا بِهَا سَنَمُوا
يَنْزِعُ إِمَّةً أَقْوَامٍ ذَوِي حَسَبٍ مِمَّا تَيْسَّرُ أَحْيَانًا لَهُ الطَّعْمُ
وَمِنْ ضَرِيبَتِهِ التَّقْوَى وَيَعْصِمُهُ مِنْ سَيِّئِ الْعَثَرَاتِ اللَّهُ وَالرَّحِمُ
مُورِثُ الْمَجْدِ لَا يَغْتَالُ هِمَّتَهُ عَنِ الرِّيَاسَةِ لَا عَجَزٌ وَلَا سَأَمُ
كَالْهِنْدَوَانِيِّ لَا يُخْزِيكَ مَشْهَدُهُ وَسَطَ السُّيُوفِ إِذَا مَا تُضْرَبُ الْبُهِمُ

ولعلنا ندرك قيمة التشبيه الذي ختم به زهير النص ، وعلاقته بما سبقه من أبيات في وحدة المدح من ناحية ، وفي أبيات الودعتين السابقتين من ناحية أخرى ، فالسيف الهندواني ذو مضاء وقطع ، وكذا الممدوح القائد ذو حزم ومضاء في الأمور ، وهو جالب للخير الذي يبحث عنه العافون الذين أصابتهم الأرواح والديم بالفقر والجذب ، ومن ثم تتربط الوحدات النصية الثلاثة من خلال ما حملها الشاعر على الممدوح من الصفات المتعددة ، ويمكن تصور الروابط النصية بين الوحدات الثلاث على النحو التالي :



لقد قدم زهير لممدوحه مجموعة من الصفات التي تجعل منه نموذجاً إنسانياً مأمولاً لهؤلاء القوم الذين وجههم زهير . شعرياً . إليه بعدما ضاقت بهم السبل ، وضربت بهم الأرواح والديم خارج أرضهم وديارهم التي صارت أطلالاً ، وأثراً بعد عين ، ومن هذه الصفات : الجود الذي يعوضهم عما افتقدوه من مالٍ وطعامٍ وثيابٍ وغيرها ، ومنها : سماحة خلق تحسن استقبالهم ، ولا تعبس في وجوههم ، مما يُشعرهم بعدم الفقد ، أو بأنهم ما يزالون في ديارهم المنكوبة ، ومنها طيب الأصل الذي لا يدفع صاحبه إلى التكرر للأهل ، أو للمحتاجين العافين ، ومنها : القيادة الحازمة المتمتعة بكل معاني القوة والشجاعة التي تعني أنه يمثل بالنسبة إليهم الحصن الحصين والملجأ أو الملاذ الآمن يرتحلون إليه عندما تضرب بهم الأحداث الكونية ، أو مصائب الزمن ، ومنها : العدل الذي يشير إلى عدالة قسمته الغنائم بين الأهل الذين فاعوا إلى رحابه ، فضلاً عن العدالة التي يمارسها بين جنوده ، ومنها الحزم الذي يستدعي اتصاف قراراته بالصواب والبعد عن الطيش أو الحمق .

ومن خلال ذلك كله يمكن أن ندرك أن لوحة المدح هذه تؤكد على " وجود صفات كمالٍ أو صورة إنسانية قادرة على مواجهة نواحي النقص والهدم من حيث وصف الممدوح في صورة إنسانية مثالية ، وهذا ما يمكنه من مواجهة عوامل الهدم ، بل من أن يقوم بما يشبه رأب الصدع في مواجهة العوامل السلبية المسببة للفوضى في الكون " (١) تلك الفوضى التي نتجت عند زهير في الأرواح والديم التي ينتظر منها الماء رمز الحياة ، بيد أنها تتحول إلى ومزٍ للموت ، ونذير خراب ؛ ولذلك أثر الشاعر أن يقف ممدوحه في وجه مثل هذه الفوضى بوصفه من جنس ما تشير إليه الديم بأنه بحر يفيض على العافين إذ عدموا .

وبذلك أيضاً ندرك حقيقة الترابط النصي بين وحدتي : الطلل والرحلة وبين الوحدة الثالثة وهي وحدة المدح ؛ لأنه كما سبق كانت الصفات الكمالية التي حملها الشاعر على ممدوحه وثيقة الصلة بما حلّ بالقوم ، وبدفعهم إلى الارتحال .

١- د/ حسنة عبد السميع : أنماط المديح في الشعر الجاهلي : دراسة فنية . سابق . ص ٢٢ .

المبحث الثالث : بنية المفارقة

تمثل فائئة كعب في بكاء الشباب صرخة شاعرية على هذا الشباب المفارق الذي ترك آثاره واضحة على العلاقة مع زوجته التي يبدو أنها كانت على غير وفاق معه ، وكان كبر سنه ذا أثر في سوء العلاقة هذه بيد أنه لم يشأ أن يفارقها المفارقة البائنة لمجموعة من العوامل التي أشار إليها في ثنايا النص ، وأثر أن يفارق مفارقة شعرية لعلها تبعده عن هذا الجو المتوتر بينه وبين امرأته :

١ .

بَانَ الشَّبَابُ وَأَمْسَى الشَّيْبُ قَدْ أَزْفَا
عَادَ السَّوَادُ بَيَاضًا فِي مَفَارِقِهِ
فِي كُلِّ يَوْمٍ أَرَى مِنْهُ مُبَيَّنَةً
لَيْتَ الشَّبَابَ حَلِيفَ لَا يُزَالِنَا
مَا شَرُّهَا بَعْدَمَا ابْيَضَّتْ مَسَائِحُهَا
لَوْ أَنَّهَا آذَنْتْ بِكَرٍّ لَقُلْتُ لَهَا
لَوْلَا بَنُوهَا وَقَوْلُ النَّاسِ مَا عَظِفْتُ
فَلَنْ أَزَالَ وَإِنْ جَامَلْتُ مُضْطَغْنَا

وَلَا أَرَى لِشَبَابٍ ذَاهِبٍ خَلْفًا (١)
لَا مَرْحَبًا هَا بِذَا اللَّوْنِ الَّذِي رَدِفَا
تَكَادُ تُسْقِطُ مِنِّي مُنَّةً أَسَفَا
بَلْ لَيْتَهُ ارْتَدَّ مِنْهُ بَعْضُ مَا سَلَفَا
لَا الْوُدَّ أَعْرِفُهُ مِنْهَا وَلَا اللَّطْفَا
يَا هَيْدَ مَا لَكَ أَوْ لَوْ آذَنْتَ نَصَفَا
عَلَى الْعِتَابِ وَشَرُّ الْوُدِّ مَا عَظِفَا
فِي غَيْرِ نَائِرَةٍ ضَبًّا لَهَا شَنْفَا

٢ .

وَلَا حُبَّ كَحَصِيرِ الرِّامِلَاتِ تَرَى
وَالْمُرْدِيَّاتِ عَلَيْهَا الطَّيْرُ تَنْقُرُهَا
قَدْ تَرَكَ الْعَامِلَاتِ الرَّاسِمَاتُ بِهِ
يَهْدِي الضَّلُولَ ذُلُولٍ غَيْرِ مُعْتَرِفٍ
سَمَحَ دَرِيرٍ إِذَا مَا صَوَّةٌ عَرَضَتْ
يَجْتَازُ فِيهِ الْفَطَا الْكُدْرِيُّ ضَاحِيَةً
يَسْقِينُ طَلَسًا خَفِيَّاتٍ تَرَاظُنُهَا
جَوَانِحَ كَالْأَفَانِي فِي أَفَاحِصِهَا

مَنْ الْمَطِيِّ عَلَى خَافَاتِهِ جِيْفَا
إِمَّا لَهَيْدًا وَإِمَّا زَاحِفًا نَطْفَا
مَنْ الْأَحْزَةِ فِي خَافَاتِهِ خُنْفَا
إِذَا تَكَاعَدَهُ دَوِيُّهُ عَسَفَا
لَهُ قَرِيبًا لِسَهْلٍ مَالٍ فَانْحَرَفَا
حَتَّى يَوْوَبَ سِمَالًا قَدْ خَلَّتْ خُلْفَا
كَمَا تَرَاظُنُ عُجْمٌ تَقْرَأُ الصُّحُفَا
يَنْظُرُنْ خَلْفَ رَوَايَا تَسْتَقِي نَطْفَا (٢)

١ - ديوان كعب ص ٥٩ - ٦٠ ، مُنَّة : قوَّة ، لا يزالينا : لا يفارقنا ، مسائحها : كل ما ثبت على أعراس أي نواحي الرأس وقيل هي الذوائب ، يا هيد : ما شأنك ، مضطغنا : معاتبنا ، نائرة : تباعد ونفار ، ضبًّا : حقْدًا ، شَنْفًا : بُغْضًا ، لأحب : طريق واضح المعالم ، الراملات : اللواتي تتسج الحُصُر ، المرديات : المطايا المهزولة ، تنقُرُها : تنتقبها ، اللهيد : البعير لهده حمل ثقيل فأورثه علة وداء ، النطف : البعير أصابه الأذى ، العاملات : النوق تدأب في السير ، الراسمات : من الرسيم وهو ضرب من السير ، الأحزرة : الأرض الصلبة ، تكاعده : شقَّ عليه ، دويُّه : أي الفلاة التي لا ماء فيها سمح : سهل ، درير : مستقيم غير معوج ، صوَّة : نشوز وغلظ في الطريق ، ضاحية : في بدايات النهار ، سملا : جمع سملة وهي بقية الماء في الحوض ، خلفا : جمع خليف وهو الطريق في الجبل ، طلَسًا : أفرخ مغبرة مائلة إلى السواد تراطن : أصوات غير واضحة ، عُجْم : أي فُرس .

٢ - الأفاني : جمع أفانية شجرة صغيرة ، المغد : شجرة مثل القثاء يُقال لها الفشْغَة ، سبَدَت : نبتت ، الشعف : أول ما ينبت من ريشها ، موماة : أرض بعيدة ، الليتان : صفحتا العنق ، قصر العشي : أوله ، أينفًا عسفا : نوقا سريعة ، تباري : تعارض ، هباب : نشاط ، الكثف : الشدة ، عاذق : هو صاحب النخل ، ذفراها : العرقان الناتان خلف الأذن ، شَدَبَ : قَشَرَ ، العريكة : السنام ، وأيضًا بقية النفس ، جورف : ظليم فيه سواد وبياض ، الخصف : لون مركب من البياض والسواد ، هقلة خرجاء : نعامة فتيّة فيها بياض وسواد ، تبري : تعرض ، مخلولة : من خلّ الثياب إذا جمع أطرافه بخلال ، شرف : ارتفاع الأرض ، أقرية : مسايل الماء إلى الرياض ، اللصف : نبات له له شوك يقال له الكبار أو الكبر الشري : الحنظل التتوم : شجر صغير له ثمر ، نقف : شق ونقب ، لا يريجان : لا يرجعان ، الخاليان : اللذان يقطعان الرطب من الحشيش ، صوبا : مالا بفؤوسهما للقطع ، الخطبان : الحنظل ، اغتر الهقلة : أوفى لها ، شأها : سبقها ، جؤجئها : صدرها ، سكاء : صغيرة الأذن .

حُمِرَ حَوَاصِلُهَا كَالْمَعْدِ قَدْ كُسِيَتْ فَوْقَ الْحَوَاجِبِ مِمَّا سَبَدَتْ شَعَفَا

٣ .

يَوْمًا قَطَعْتُ وَمَوَاطِئَ سَرَيْتُ إِذَا
كَافَتْهَا حُرَّةَ اللَّيْتَيْنِ نَاجِيَةً
أَبْقَى التَّهَجُّرُ مِنْهَا بَعْدَمَا ابْتَدَلَتْ
تَنْجُو وَتَقْطُرُ ذِفْرَاهَا عَلَى عُنُقِ
كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ لَأَنْتَ عَرِيكَتُهَا
يَجْتَازُ أَرْضَ فَلَاحٍ غَيْرَ أَنَّ بِهَا
تَبْرِي لَهُ هِقْلَةٌ خَرَجَاءُ تَحْسِبُهَا
ظِلًّا بِأَقْرَبِيَةِ النَّفَاحِ يَوْمَهُمَا
وَالشَّرِي حَتَّى إِذَا اخْضَرَّتْ أَثُوفُهُمَا
رَاحًا يَطِيرَانِ مُعْوجَّيْنِ فِي سَرَعِ
كَالْحَبَشِيِّينِ خَافًا مِنْ مَلِكِهِمَا
كَالْخَالِيِّينِ إِذَا مَا صَوَّبَا ارْتَفَعَا
فَاعْتَرَّهَا فَشَاهَا وَهِيَ غَافِلَةٌ
فَشَمَرَتْ عَنْ عُمُودِي بَانَةً ذَبَلًا
وَقَارَبَتْ مِنْ جَنَاحَيْهَا وَجُوجُهَا
كَانَتْ كَذَلِكَ فِي شَأْوٍ مُنْعَةٍ
مَا ضَارِبُ الدُّفِّ مِنْ جَنَانِهَا عَزْفًا
قَصَرَ الْعَشِيِّ تَبَارِي أَيْنَقًا عُصْفًا
مَخِيلَةً وَهَبَابًا خَالِطًا كَثْفًا
كَالْجُدْعِ شَدَبَ عَنْهُ عَادِقٌ سَعْفًا
كَسَوْتُهُ جَوْرَفًا أَقْرَابُهُ خَصِفًا
آثَارَ جَنٍّ وَوَسْمًا بَيْنَهُمْ سَلَفًا
فِي الْآلِ مَخْلُولَةً فِي قَرْطَفٍ شَرَفًا
يَخْفِرَانِ أَصُولَ الْمَعْدِ وَاللَّصِفَا
لَا يَأْلَوَانِ مِنَ التَّنُوفِ مَا نَقَفَا
وَلَا يَرِيعَانِ حَتَّى يَهْبِطَا أَنْفَا
بَعْضَ الْعَذَابِ فَجَالًا بَعْدَمَا كُتِفَا
لَا يَخْفِرَانِ مِنَ الْخُطْبَانِ مَا نَقَفَا
حَتَّى رَأَتْهُ وَقَدْ أَوْفَى لَهَا شَرَفًا
كَأَنَّ ضَاحِي قَشْرِ عَنْهُمَا انْفَرَقَا
سَكَاءُ تَنْثِي إِلَيْهَا لَيْثًا خَصِفَا
وَلَوْ تَكَلَّفَ مِنْهَا مِثْلُهُ كَلِفَا

إن هذه القسمة الثلاثية للنص لم تكن إلا وسيلة إجرائية لجأ إليها الباحث . مثلما فعل مع كل من أوس وزهير في المبحثين السابقين . للكشف عن تحقق التماسك النصي على مستوى البنية الدلالية المتكئة على ما بين محتويات النص من علاقات نصية دلالية متماسكة .

القسم الأول : سوء العلاقة بين كعب وزوجته :

ويبدو هذا القسم الأول من النص المفتاح الدلالي المحوري الذي يمكن من خلاله الولوج إلى عالم النص ووحداته الدلالية ؛ بغية الكشف عن التماسك أو الاتساق النصي بين جملة ووحداته ؛ لأن : " النص وحدة دلالية ، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص " (١) فقد كشف كعب في هذا القسم عن تجربته الذاتية التي أدار حولها أبيات النص .

وإذا بحثنا عن المفاهيم التي يدور حولها هذا القسم الأول ، فسوف نجدها مفاهيم أربعة يمكن رصدها على هذا النحو :

١. بينونة الشباب .
٢. وقوع الشيب .
٣. تحوّل الزوجة .

١ - د/ محمد خطابي : لسانيات النص : مدخل إلى انسجام الخطاب . سابق . ص ١٣ .

٤. موقف الشاعر .

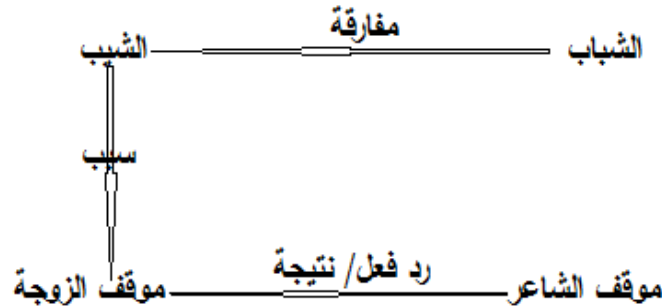
وتتراوح العلاقة بين هذه المفاهيم الأربعة بين التقابل/ المفارقة ، وبين السببية ثم التبعية ، فالعلاقة بين الشباب والشيب علاقة تقابل/ مفارقة تبرز حقيقة المشاعر النفسية قبالة كل منهما ، وهي مشاعر متقابلة أيضاً على المستوى الدلالي يمكن ملاحظتها من خلال هذا الجدول :

ذهاب الشباب	مفارقة ←	مجيء الشيب
ليت الشباب حليف	مفارقة ←	لا مرحباً بذا اللون / الشيب
الحفاظ على الزوجة	مفارقة ←	الرغبة في المفارقة

وإذا كانت العلاقة بين الشباب والشيب علاقة تقارب أو تجانس على المستوى الشكلي / الصوتي المنتج لبنية التجانس بما هي وسيلة من وسائل الإيقاع الصوتي ، فإن المفارقة بينهما إنما تنبني على أساس ما بين الظاهر والباطن ؛ لأن " الصفة الأساس في أية مفارقة تضاد بين المخبر والمظهر (١) أو بين المستوى اللفظي والمستوى الدلالي ، وما يترتب عليه من المحبة أو الكراهية ، فالشاعر محب للشباب راغب في عدم مزاييلته إياه ، وفي الآن عينه كاره للشيب ، غير مرحب به ، ولعل ما حدث من زوجته من كراهية طارئة له قد كان بسبب هذا الشيب ، رغم أنها قد أصابها الشيب أيضاً :

مَا شَرُّهَا بَعْدَ مَا بَيَّضَتْ مَسَائِحُهَا لَا الْوَدَّ أَعْرِفُهُ مِنْهَا وَلَا اللَّطْفَا
لَوْ أَنَّهَا آذَنْتْ بِكَرٍّ لَقُلْتُ لَهَا يَا هَيْدَ مَالِكٍ أَوْ لَوْ آذَنْتِ نَصَفَا

وتأتي المفارقة الضدية بين الرغبة الشكلية في الحفاظ على الزوجة ؛ رعاية لحق الأولاد ، وتحاشياً لكلام الناس ، والرغبة الحقيقية في الفراق ومكافأة الزوجة من جنس عملها ، وهذه المفارقة في الحقيقة مفارقة زمنية تحيل أيضاً إلى المفارقة بين الشباب والشيب ، فالشباب يمثل الماضي المحبب للشاعر ، وهو يستدعي بداية العلاقة بالزوجة التي نتج عنها هؤلاء الأولاد الممثلين العقبة الحائلة بين الشاعر واتخاذ قرار الفراق ، والشيب يمثل الحاضر الذي لا مفر منه وهو مكروه بالنسبة إليه ، سواء كانت الكراهية لطبيعة الشيب ، أو لما ترتب عليه من سوء العلاقة مع الزوجة ، ويمكن من ثم تصور العلاقات الرابطة بين المفاهيم الأربعة السابقة من خلال هذا الرسم التوضيحي :



١ - د.سي.ميوميك : المفارقة : ترجمة د/ عبد الواحد لؤلؤة ص ٥٠ - دار الحرية ١٩٨٢م - بغداد .

فالعلاقة بين الشباب والشيب علاقة مفارقة على نحو ما سبق ، والعلاقة بين الشيب وموقف الزوجة من زوجها حيث سوء العلاقة هو علاقة السبب بالنتيجة ، أما موقف الشاعر/ الزوج من زوجته ، فهو نتيجة أو رد فعل لموقفها منه ، وإن كان رد فعله لم يكن على المستوى العملي بسبب تدخل العوامل الخارجية : الحفاظ على الأولاد وتجنب كلام الناس ، فإنه على المستوى النصي أو الشعري قد اتخذ موقفاً محدداً هو الارتحال الذاتي ، أو اللجوء للحديث عن بعض الصفات الذاتية مثل القدرة على السفر والارتحال في الطرق التي قد تؤدي إلى إهلاك مَنْ يسيرون بها من الناس أو من الحيوان ، وذلك ما يمثله القسم الثاني من النص .

القسم الثاني : التنفيس عن الهموم بالارتحال الذاتي :

إن الرغبة في التنفيس عما بالنفس من مشاعر ناتجة عن موقف الزوجة ، ومكبوتة في الآن عينه بسبب العوامل الخارجية السابقة ، قد دفع الشاعر إلى الحديث عن الرحلة الذاتية التي أراد أن تُخرجه عن هذا الجو المشحون بالمفارقة بين الرغبة الذاتية والواقع الفعلي الذي يعيشه وقد تمثلت هذه الرحلة الذاتية في الحديث عن الطريق المتخذ لها :

وَلَا حِبَّ كَحَصِيرِ الرَّمَالِ تَرَى	مِنْ الْمَطِيِّ عَلَى حَافَاتِهِ جَيْفًا
وَالْمُرْدِيَّاتِ عَلَيْهَا الطَّيْرُ تَنْقُرُهَا	إِمَّا لِهَيْدًا وَإِمَّا زَاحِفًا نُطْفًا
قَدْ تَرَكَ الْعَامِلَاتِ الرَّاسِمَاتِ بِهِ	مِنْ الْأَحْزَةِ فِي حَافَاتِهِ خُنْفًا
يَهْدِي الضَّلُولَ ذُلُولٍ غَيْرِ مُعْتَرِفٍ	إِذَا تَكَاعَدَهُ دَوِيَّةُ عَسْفًا
سَمَحَ دَرِيرٍ إِذَا مَا صَوَّةٌ عَرَضَتْ	لَهُ قَرِيبًا لِسَهْلٍ مَالٍ فَانْحَرَفًا
يَجْتَازُ فِيهِ الْقَطَا الْكُدْرِيَّ ضَاحِيَةً	حَتَّى يَوُوبَ سِمَالًا قَدْ خَلَتْ خُلْفًا
يَسْقِينُ طَلَسًا خَفِيَّاتٍ تَرَاظُنُهَا	كَمَا تَرَاظُنُ عَجْمَ تَقْرَأُ الصُّحُفَا
جَوَانِحَ كَالْأَفَانِي فِي أَفَاحِصِهَا	يَنْظُرُنْ خَلْفَ رَوَايَا تَسْتَقِي نُطْفًا
حُمُرَ حَوَاصِلِهَا كَالْمَغْدِ قَدْ كُسِيَتْ	فَوْقَ الْحَوَاجِبِ مِمَّا سَبَدَتْ شَعْفًا

تقف بنا هذه اللوحة عند مفهومين يغذيان فكرة الرحلة لدى الشاعر ، ويبعدانه في الآن عينه عن جو المشاحنات الزوجية التي لا يريد التعرض لها ، وهذان المفهومان هما :

١. طريق الارتحال :

وقد لجأ الشاعر إلى أسلوب المفارقة فيما حمله على هذا المفهوم من أوصاف محددة لهيئته ، وتبدو هذه المفارقة في الجمع بين شيئين يبدوان متناقضين ، من ذلك وصف الطريق بالأسلوب الكنائى المحذوف منه الموصوف : لاحب التي تشير إلى معنى الوضوح ، وتشبيهه بحصير الراملات للدلالة على سهولته وعدم وعورته حتى كأنما نسجته النساء الماهرات بنسج الحُصُر ؛ ولذا فهو يهدي الضلول ، وهو سمح : سهل ، درير : مستقيم منبسط .

وتجيء المفارقة فيما يحمله على هذا الطريق من تصوير يجعل منه مهلكة للإبل ، وذلك قوله من البيت الأول : ترى من المطي على حافاته جيفا ، وإذا كثرت جيف المطي على حافات هذا الطريق ، فإن ذلك ما يستدعي الرهق والعنت الذي يصيب صاحب المطي وراكبها ولذلك كانت هذه

المفارقة دالة على الفخر الذاتي من قبل الشاعر بمداومة السير في هذا الطريق رغم ما يصحبه من المخاطر ، إلا أنها مخاطر هينة قبالة سوء العلاقة التي أبدتها الزوجة .

٢. صورة القطا :

تجيء صورة القطا الكدري الباحثة عن الماء لسقيا أفراخها تأكيداً لمعنى المفارقة المسيطرة على النص ، فالقطا تجتاز هذا الطريق منذ أول النهار باحثة عن الماء لتسقي أفراخها الطلس المنتظرة عودة الأم بالماء المنتشقة إليه حتى وإن كان هذا الماء قليلاً / سمالاً ، ويبدو أن دخول صورة القطا وأفراخها في هذا الجزء من النص ، إنما هو من باب المعادل الموضوعي الذي ربط فيه كعب بين حاجة الأفراخ إلى أمها ، وحاجة أبنائه إليه مما كان سبباً في صبره على سوء معاملة زوجته إياه ، ومن ثم يكون القطا معادلاً للشاعر ، وأفراخها معادلاً لأولاده ، فالقطا يجتاز هذا الطريق رغم ما به من المخاطر ؛ لبحث عن الماء ، ويعود به إلى أفراخه التي يحمل عليها الشاعر من الأوصاف ما يدل على ضعفها وحاجتها إلى أمها ، فلهذه الأفراخ أصوات دالة على الحاجة إلى السقيا ، أصوات شبيهة بأصوات العجم وهو يقرؤون كتبهم ، وهي موائل / جوانح تنتظر إلى أمهاتها إذا طرنَ ليردنَ الماء ، وهي صغيرة ضعيفة كشجر الأفاني ، وحمى الحواصل دلالة على الصغر مع الضعف ، كل ذلك يؤكد حاجة الأفراخ إلى أمهاتها ، كما كان أبنائه في حاجة إليه ؛ ولذلك لم يرد مفارقة الزوجة ، وآثر أن يتحمل إيذاءها من أجل هؤلاء الأولاد ، وإن كان أضاف إليه رعاية كلام الناس ولومهم إياه على المفارقة : لولا بنوها وقول الناس ما عطفت على العتاب .

القسم الثالث : وسيلة الرحلة :

في هذا القسم من النص يتحدث كعب عن وسيلة رحلته وهي الناقة التي تأخذ حيزاً واسعاً من النص يقول فيه :

يَوْمًا قَطَعْتُ وَمَوْمَاءَ سَرَيْتُ إِذَا	مَا ضَارِبُ الدَّفِّ مِنْ جَنَانِهَا عَزَا
كَلَفْتُهَا حُرَّةَ اللَّيْتَيْنِ نَاجِيَةً	قَصَرَ الْعَشِيِّ تُبَارِي أُنَيْقًا عَصْفًا
أَبْقَى التَّهَجُّرُ مِنْهَا بَعْدَمَا ابْتَدَلْتُ	مَخِيلَةً وَهَبَابًا خَالِطًا كُتْفًا
تَنْجُو وَتَقْطُرُ ذِفْرَاهَا عَلَى غُنْقٍ	كَالْجُدْعِ شَذَبَ عَنْهُ عَادِقٌ سَعْفًا
كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ لَأَنْتَ عَرِيكَتُهَا	كَسَوْتُهُ جَوْرَفًا أَقْرَابُهُ خَصْفًا
يَجْتَازُ أَرْضَ فَلَاةٍ غَيْرَ أَنَّ بِهَا	آثَارَ جَنٍّ وَوَسْمًا بَيْنَهُمْ سَلْفًا
تَبْرِي لَهُ هَقْلَةً خَرْجَاءُ تَحْسِبُهَا	فِي الْإِلِّ مَخْلُولَةً فِي قَرْطَفٍ شَرْفًا
ظِلًّا بِأَقْرَبَةِ النَّفَاحِ يَوْمَهُمَا	يَخْتَفِرَانِ أَصُولَ الْمَغْدِ وَاللِّصْفَا
وَالشَّرِيَّ حَتَّى إِذَا اخْضَرَّتْ أَنْوَفُهُمَا	لَا يَأْلَوَانِ مِنَ التَّنُوفِ مَا نَفَقَا
رَاحًا يَطِيرَانِ مُعْجَجَيْنِ فِي سَرَعٍ	وَلَا يَرِيعَانِ حَتَّى يَهْبِطَا أُنْفَا
كَالْحَبَشِيِّينِ خَافًا مِنْ مَلِيكِهِمَا	بَعْضَ الْعَذَابِ فَجَالًا بَعْدَمَا كُتِفَا
كَالْخَالِيِّينِ إِذَا مَا صَوَّبَا ارْتَفَعَا	لَا يَخْفِرَانِ مِنَ الْخُطْبَانِ مَا نَفَقَا
فَاغْتَرَّهَا فَشَاهَا وَهِيَ غَافِلَةٌ	حَتَّى رَأَتْهُ وَقَدْ أَوْفَى لَهَا شَرْفَا
فَشَمَرَتْ عَنْ عَمُودِي بَانَةً ذَبَلًا	كَأَنَّ ضَاحِيَّ قَشَرَ عَنْهُمَا انْفَرَقَا

وَقَارَبْتُ مِنْ جَنَاحَيْهَا وَجُوجُئِهَا سَكَءٌ تَنْثِي إِلَيْهَا لَيْنًا خَصِيفًا
كَانَتْ كَذَلِكَ فِي شَأْوٍ مُمْنَعَةٍ وَلَوْ تَكَلَّفَ مِنْهَا مِثْلُهُ كَلْفًا

إن البحث عن وسيلة يفارق بها الشاعر المكان الذي شعر فيه بالأزمة الذاتية الماثلة فيما تعرض له من سوء معاملة الزوجة بعد أن باينه الشباب كان أمرًا طبيعيًا ، فهو لا يريد أن يتوقف طويلاً عند هذه المرحلة من حياته ، وإنما أراد أن يتابع حياته التي رضي فيها بالخنوع لظلم الزوجة ، ولذلك انتقل إلى الحديث عن الناقة ، حيث الحاضر الذي يرغب في استمراريته ، ولذلك فإن الحديث " عن الناقة . أي عن الحاضر . يؤكد استمرارية الحياة التي يحرص عليها ، ومن ثم لا يريد أن يستمر في الوقوف ، فالوقوف ثبات والثبات موت ، وإنما لجأ إلى الحركة ؛ لأنه لا يشعر بالحياة إلا من خلالها ؛ ولهذا كانت الناقة التعبير الحقيقي عن فكرة الحركة والعمل واستمرارية الحياة " (١) بعيداً عن هذا الجو الأسري المشحون بسوء العلاقة مع الزوجة ؛ ولذلك فقد حمل على الناقة مجموعة من الأوصاف التي تجعل منها الوسيلة المناسبة لرحلته التي قام بها ، وهذه الصفات هي :

١. الزهو والخيلاء :

فهي تبدو معتزة بنفسها مزهوة بقوتها ونشاطها وقدرتها على مباراة الأنيق السراع رغم ما أصابها من التعب والرهق من كثرة سيره بها في الهاجرة :

أَبْقَى التَّهَجُّرُ مِنْهَا بَعْدَمَا ابْتَدَلَتْ مَخِيلَةً وَهَبَابًا خَالِطًا كَثَفًا

والناقة هنا تبدو وكأنها معادل موضوعي أيضاً للشاعر ، ذلك أنها رغم ما بها من التعب والإرهاق ، إلا أنها ما تزال تزهى بنفسها مما يعني أن التعب لم يؤثر فيها بل زادها حيوية ونشاطاً ، وكذلك فعل كعب ، فقد تحمل أذى الزوجة ، وارتحل رحلته هذه في ذلك الطريق رغم ما به من المخاطر والمهالك ؛ ليبين عن قوة تحمله ، وليكشف عن صبره على زوجته .

٢. السرعة :

فهو يريد مفارقة المكان المُشعر بالأزمة ، وهي مفارقة معنوية يكشف فيها عن رغبته السريعة في الابتعاد ؛ ولذلك يحمل على الناقة الوصف بالسرعة التي تتجلى في مباراتها الأنيق العُصْف السريعة رغم ما يصيبها من الكلال في أول العشيّ عندما يقصر البصر :

كَلَفَتْهَا حُرَّةَ اللَّيْتَيْنِ نَاجِيَةً قَصَرَ الْعَشِيِّ تَبَارِي أَيْنُقًا عَصِفًا

ولكي تكمل لوحة السرعة هذه يخرج الشاعر من الوصف المباشر إلى الوصف الرمزي الذي يستدعي فيه التشبيه المطول للناقة بالظليم وأثناء ؛ ليجعل منهما صورة حسية لسرعة ناقتة :

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ لَأَنْتَ عَرِيكَتُهَا كَسَوْتُهُ جَوْرَفًا أَقْرَابُهُ خَصِيفًا
يَجْتَازُ أَرْضَ فَلَاةٍ غَيْرَ أَنَّ بِهَا آثَارَ جِنَّ وَوَسْمًا بَيْنَهُمْ سَلَفًا
تَبْرِي لَهُ هِقْلَةً خَرْجَاءُ تَحْسِبُهَا فِي الْآلِ مَخْلُولَةً فِي قَرْطَفٍ شَرَفًا

١- د/ مصطفى الشورى : الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري . سابق . ص ١٠١ - ١٠٢ .

ظَلًّا بِأَقْرِيةِ النَّفَّاحِ يَوْمَهُمَا يَخْتَفِرَانِ أَصُولَ الْمَغْدِ وَاللِّصْفَا
وَالشَّرِيَّ حَتَّى إِذَا اخْضَرَّتْ أُنُوفُهُمَا لَا يَأْلُوَانِ مِنَ التَّنُومِ مَا نَقَفَا

إن دخول الظليم وأثناءه في هذا القسم تجسيد لبنية المفارقة التي أدار الشاعر حولها النص، فالعلاقة بين الظليم وأثناءه تبدو علاقة طيبة لا يكدر صفوها شيء، فهو يجتاز الفلاة التي لم يكن بها من شيء سوى ما سبق وذهب من آثار الجن، الدال على خلو الأرض من الأنيس، فهو يجتازها دون خوف أو جزع كالشاعر في اجتيازه محنته، ونجد أنثى الظليم / هقلة، تعرض له في صورة محبة بما عليها من الريش الكثيف ذي الألوان المتراوحة بين البياض والسود، وكثافة الريش تعطي الهقلة وصفين ينديان الظليم منها، أولهما هو علو الهقلة وارتفاعها وكأنها المُشرف من الأرض، وثانيهما: أن اجتماع اللونين في الريش يجعلها شبيهة بمن اكتسى بكساء له مخمل مثل القطيفة، ومما يؤكد قوة العلاقة بين الظليم وأثناءه وجودهما بهذا المكان/ النفّاح ، واقترابهما مما به من مسایل الماء/ أقرية، وتعاونهما على ما يقيم الأود بالبحث عن أصول نباتات المغد واللصف، وأكلهما من شجر الحنظل/ الشري، حتى اخضرت أنوفهما جميعاً .

وهذه العلاقة القوية بين الظليم وأثناءه تفارق ضعف العلاقة بين الشاعر وزوجته ، ومن ثمة ترتبط صورة الظليم وأثناءه نصياً بالأبيات التي عبر فيها عن سوء العلاقة مع الزوجة من خلال آلية المفارقة ، كما ترتبط بالناقة نصياً كذلك من خلال العلاقة التشبيهية التي بنيت في الأساس على الوصف الجامع بينهما بالسرعة التي تبدو في الصورتين التشبيهيتين التاليتين :

رَاحَا يَطِيرَانِ مُعْجَجَيْنِ فِي سَرَعِ	وَلَا يَرِيعَانِ حَتَّى يَهْبِطَا أَنْفَا
كَالْحَبَشِيِّينِ خَافَا مِنْ مَلِيكِهِمَا	بَعْضَ الْعَذَابِ فَجَالَا بَعْدَمَا كُنْتَا
كَالْخَالِيَيْنِ إِذَا مَا صَوَّبَا ارْتَفَعَا	لَا يَخْفِرَانِ مِنَ الْخُطْبَانِ مَا نَقَفَا
فَاغْتَرَّهَا فَشَاهَا وَهِيَ غَافِلَةٌ	حَتَّى رَأَتْهُ وَقَدْ أَوْفَى لَهَا شَرَفَا
فَشَمَرَتْ عَنْ عَمُودِي بَانَةً ذَبَلَا	كَأَنَّ ضَاحِي فَشَرَّ عَنْهُمَا انْفَرَقَا
وَقَارَيْتُ مِنْ جَنَاحَيْهَا وَجُوجُئِهَا	سَكَاؤُ تَنْثِي إِلَيْهَا لَيْنًا خَصَفَا
كَانَتْ كَذَلِكَ فِي شَأْوٍ مُنْنَعَةٍ	وَلَوْ تَكَلَّفَ مِنْهَا مِثْلُهُ كَلَفَا

فالظليم وأثناءه يطيران في سرعة منحرفين نحو ببيضهما . معوجين . وقد وضعاه في مكان لم يره أحد . حتى يهبطا أنفا . وهذه السرعة في العودة إلى البيض منهما معاً تستدعي أمرين أولهما : المفارقة بين موقف زوجة الشاعر التي تريد بينونة العلاقة بينهما ، وعدم الالتفات إلى الأولاد ، وموقف الظليم وأثناءه وهما يطيران مسرعين للعودة إلى البيض الذي سيتمخض فيما بعد عن أفراخهما ، وثانيهما أن تشبيه الناقة بالظليم وأثناءه وحرصهما على الحفاظ على البيض إنما هو أحد الرموز التي اقترنت بالناقة في الشعر الجاهلي ، حيث كانت ترمز إلى معنى الخصوبة ، وما يتعلق بها من الأمومة ، وهذا ما نجده في الصورة التشبيهية المطولة التي اتكأ فيها الشاعر على تناسي المشبه ، والانهماك في الحديث عن المشبه به " إن الناقة تستحيل فيما يسمى عبثاً باسم الاستطراد إلى الظليم والنعامة . الهقلة . اللذين يتذكران بيضاً مدفوناً في مكان ما ، فالناقة إذن ليست عقيماً ، ولكن هناك

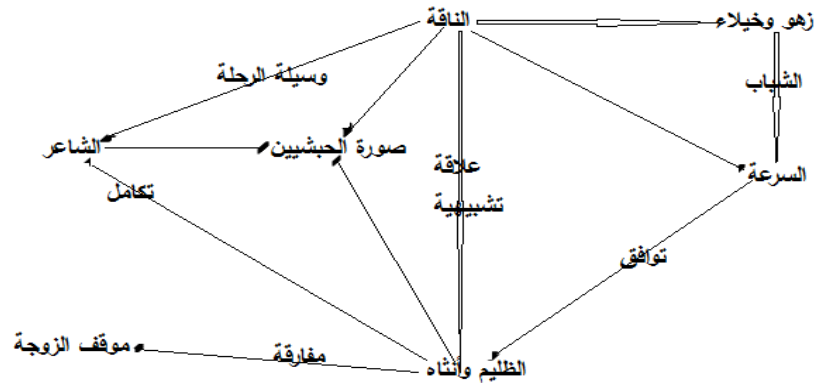
بيضا مدفوناً تبحث عنه النعامة ، ولذلك كان حفظ الحياة موكولاً إلى الأم قريباً في هذا المجال ، فالبيض واضح الدلالة على الذرية واستمرار النوع ، وليس هناك استطراد بالمعنى المتعارف " (١) .

٣. التآزر والتعاون :

وهذا المفهوم يمكن التماسه في الصورة التشبيهية الأخرى التي يلجأ إليها الشاعر ليؤكد على بنية المفارقة المسيطرة على النص من أوله إلى آخره ، وهذه الصورة هي تشبيه النعامة والظليم بالحبشيين : كالحبشيين خافا من مليكهما ، وهذا التشبيه وإن كان شكلياً حيث اللون هو الوجه الجامع بين الطرفين ، فإن تشبيه الحبشيين ووقعهما معاً في القيد ورغبتهما معاً في العدو والفرار : تقاصرا للشد ، يدل على التآزر والتعاون أو التوحد الذي تتول إليه تلك التشبيه ، وكأنهما في الهم سواء ، كذلك ثم توحد بين الظليم والنعامة . الذكر والأنثى . وهو توحد مفارق لما أبدته زوجة الشاعر من ضجر وتأفف ورغبة في انبثات العلاقة معه وقد كبر سنه ، وهذه المفارقة هي الرابط النصي بين صورة الظليم وأنثاه ، وموقف الزوجة .

وفي سياق هذه المفارقة يختم الشاعر قصيدته بما بين الظليم وأنثاه من حسن العلاقة بتصوير صورة من صور اللهو بينهما ، فالظليم يغمر بالنعامة ويبحث عن مفاجأتها على حين غرة منها : فاغترها فشأها وهي غافلة ، بيد أنها تراه ، فيسبقها ويرتفع لها على شرف من الأرض : وقد أوفي لها شرفاً ، بيد أنها تباريه وتكشف عن ساقين شبيهين بعمودي بانه أصابهما التيبس والذبول ، وهو دال على سرعتها التي تباري بها سرعة الظليم ، وعندما يتقاربان في عدوهما لا تنسى أنها الأنثى التي يجب أن تلين جانبها للذكر ، وتشعر به بالقوة ، فهي تقارب بين جناحيها وصدرها : وقاربت من جناحيها وجؤجئها وتنثي عنقها : تنثي إليها ليناً خصباً في مشهد من مشاهد الخضوع للذكر ، وهو الذي افنتقه كعب ، وآثر بسببه أن يرتحل هذه الرحلة الشعرية الطويلة .

والرسم التخطيطي التالي يوضح العلاقة النصية الرابطة بين مفاهيم القسم الثالث من ناحية ، ومفاهيم القسمين الأولين من ناحية أخرى على النحو التالي :



١- د/ مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم . سابق . ص ٩٩ .

وبهذا الرسم التوضيحي يمكن الاسترشاد بطبيعة العلاقات النصية الرابطة بين المفاهيم التي اشتمل عليها القسم الثالث مع طبيعة الاتصال أو الترابط بالقسمين الأولين كما يلي :

١. يمثل الشيب /فقدان الشباب المفهوم الأول التي ارتكزت عليه فكرة المفارقة النصية أو كان محببته سبباً في موقف الزوجة ؛ ولذلك تجيء العلاقة بين الشيب وموقف المرأة علاقة سببية ، يكون فيها الشيب سبباً ، وموقف الزوجة نتيجة .

٢. إذا كانت العلاقة بين الناقة والشاعر علاقة الوسيلة بالمتوسل ، فإن العلاقة بين الناقة والشباب علاقة ترادف لما اتصفت به الناقة من صفات هي صفات خاصة بمرحلة الشباب ومن ثمة تكون العلاقة بين الناقة والشيب علاقة مفارقة ، إذ تمثل الناقة الفتية مرحلة الشباب المفارق نصياً لمرحلة الشيب الدافعة إلى موقف الزوجة من زوجها .

٣. يشترك الظليم مع الناقة في علاقة ترادفية متكئة على الصورة التشبيهية التي كانت فيها السرعة الوجه الجامع بين الناقة والظليم .

٤. كما يرتبط الشاعر بالظليم وأثناءه من خلال تلك العلاقة التكاملية الترادفية ذاتها ؛ إذ يشتركان كلاهما في الحفاظ على الذرية الماثلة عند الشاعر في حفاظه على العلاقة الزوجية رغم تعرضها للأزمة بسبب الأولاد ، والظليم وأثناءه يفئان إلى البيض ؛ حفاظاً عليه ؛ لأنه يمثل لهما الذرية المنتظرة .

٥. تربط علاقة المفارقة بين الظليم وأثناءه من ناحية ، وموقف الزوجة المفارق للزوج من ناحية أخرى ؛ لأن الظليم وأثناءه قاما بالحفاظ على الذرية في حين لم تأبه الزوجة لهذه الذرية . الأولاد . وفضلت أن تسوء العلاقة مع زوجها .

٦. كان دخول الحبشيين إلى النص من خلال العلاقة التشبيهية التي حاول فيها الشاعر إبراز شدة سرعة الناقة والظليم وأثناءه ، بيد أن حالة الحبشيين وهما في قيد سيدهما يحاولان الفرار منه يدل على المعاناة التي يعيشانها ، ومن ثمة يندفعان إلى الهرب ، وكأن صورة الحبشيين هذه معادل موضوعي آخر لحياة الشاعر المرتبط مع زوجته بالعلاقة الزوجية التي هي أشبه شيء بالقيد الذي يفر منه هذان الحبشيان .

وعلى هذا النحو يمكن إدراك ما في نص كعب بن زهير من تلاحم على المستوى الدلالي بفضل العلاقات الرابطة بين المفاهيم المكونة للنص .

المبحث الرابع : بنية الزهو

عُرف الحطيئة بالشاعر الهجاء الذي أفنى شطراً كبيراً من شعره في الهجاء ، والهجاء أحد فنون الشعر العربي المناقض للمديح ، إذ يهتم الشاعر الهجاء بتتبع معائب الناس ، والدق على وترها بحيث يبرز المهجوين في صورة مقبوحة تحفز المتلقي على النفور منهم ، والقصيدة التي اختارها البحث ليكشف عن التماسك النصي فيها من هذا الشعر الهجائي الذي توجه فيها الحطيئة إلى هجاء بجاد بن مالك بن غالب بن قُطَيْعة ، وإن كان الهجاء فيها لم يأخذ سوى بضعة أبيات ، فإن الغلبة الكبيرة كانت لجانب الفخر ، ومن ثمة كانت بنيتها الأساسية هي بنية الزهو ، وقد تخيرها البحث لتكون في سياقات ما اختاره من قصائد لشعراء الصنعة الأربعة ، إذ تنوعت هذه الاختيارات ما بين الفخر والمديح والهجاء ، يقول الحطيئة :

١ .

أَفِي مَا خَلَا مِنْ سَالِفِ الْعَيْشِ تَذَكَّرُ
طَرِبْتَ إِلَى مَنْ لَا يُؤَاتِيكَ ذِكْرُهُ
إِلَى طِفْلةِ الْأَطْرَافِ زَيْنَ جِيدِهَا
مِنَ الْبَيْضِ كَالْغَزَلَانِ وَالْغُرِّ كَالْدُمَى
تَرَى الزَّعْفَرَانَ الْوَرْدَ فِيهِنَّ شَامِلًا
غَلِيلاً عَلَى لَبَّاتٍ بَيْضٍ كَأَنَّهَا

٢ .

بَنِي عَمَّنَا إِنَّ الرِّكَابَ بِأَهْلِهَا
بَنِي عَمَّنَا مَا أَسْرَعَ اللَّوْمَ مِنْكُمْ
وَنَشْرَبُ رَنْقَ الْمَاءِ مِنْ دُونِ سُخْطِكُمْ
غَضِبْتُمْ عَلَيْنَا أَنْ قَتَلْنَا بِخَالِدٍ
وَكُنَّا إِذَا دَارَتْ عَلَيْكُمْ عَظِيمَةً
وَنَحْنُ إِذَا مَا الْخَيْلُ جَاءَتْ كَأَنَّهَا
إِذَا الْخَفَرَاتُ الْبَيْضُ أَبْدَتْ خِدَامَهَا
نَحَامِي وَرَاءَ السَّبْيِ مِنْكُمْ كَمَا حَمَتْ
عَلَى كُلِّ مَحْبُوكِ الْمَرَائِلِ سَابِحٍ
مَطَاعِينَ فِي الْهَيْجَاءِ بَيْضٌ وَجُوهُهُمْ

٣ .

١ - ديوان الحطيئة ص ١٠٤ - ١١٢ ، طفلة : رخصة الأطراف ، المجاسد : جمع مجسد وهو الثوب المشبع بالزعفران ، الخُمُر : جمع خمار ، الغُرُّ : جمع غراء وهي البيضاء الواسعة الجبهة ، الدمى : الصور جمع دمية ، الذفر : الذكيّ الريح ، غليلاً : طُلِيت به مأخوذ من العلل وهو الشرب الثاني ، بنات الملا : البقر الوحشية والملا : المتسع من الأرض ، المقاليت : جمع مقلات وهي الأم لا يعيش لها ولد ، الثُرُر : جمع نزور وهي القليلة الحمل ، الرنق : الكدر ، مطرّ : مجاوز للقدر ، زفت : استخفّت وساقّت ، الخفرات : الجوارى الحيات ، خدامها : خلايلها .

فَأَمَّا بِجَادِّ رَهْطٍ جَحَشَ فَإِنَّهُمْ
إِذَا نَهَضَتْ يَوْمًا بِجَادٍّ إِلَى الْغَلَا
تَذُرُونَ إِنْ شَدَّ الْعَصَابُ عَلَيْكُمْ
نَعْمَ إِذَا صِيحَ فِي حَجَرَاتِكُمْ
تَرَى اللُّؤْمَ مِنْهُمْ فِي رِقَابِ كَأَنَّهَا
إِذَا طَلَعَتْ أُولَى الْمُغِيرَةِ قَوْمُوا

عَلَى النَّائِبَاتِ لَا كِرَامَ وَلَا صُبْرَ (١)
أَبَى الْأَشْمَطُ الْمَرْهُوقُ وَالنَّاشِئُ الْغُمُرُ
وَنَابَى إِذَا شَدَّ الْعَصَابُ فَمَا نَذَرَ
وَأَنْتُمْ إِذَا لَمْ تَسْمَعُوا صَارِخًا دُثُرُ
رِقَابٍ ضِبَاعٍ فَوْقَ آذَانِهَا الْغَفَرُ
كَمَا قَوَّمتْ نَيْبٌ مُحْزَمَةٌ رُجُرُ

٤ .

أَرَى قَوْمًا لَا يَغْفِرُونَ ذُنُوبَنَا
وَنَحْنُ إِذَا جَبَبْتُمْ عَنْ نِسَائِكُمْ
عَظَفْنَا الْجِيَادَ الْجُرْدَ حَوْلَ بُيُوتِكُمْ
يَجْلُنَ بِفَتَيَانِ الْوَعَى بِأَكْفِهِمْ
إِذَا أَجَحَفَتْ بِالنَّاسِ شَهْبَاءُ صَغْبَةٍ
نَصَبْنَا وَكَانَ الْمَجْدُ مِنَّا سَجِيَّةً
وَمِنَّا الْمُحَامِي مِنْ وَرَاءِ ذِمَارِكُمْ

وَنَحْنُ إِذَا مَا أَدْنَبُوا لَهُمْ غَفَرُ
كَمَا جَبَبْتُ مِنْ عِنْدِ أَوْلَادِهَا الْحُمُرُ
إِذَا الْخَيْلُ مَسْقَاهَا ذُبَالَهُ أَوْ يُسِرُ
رُدَيْنِيَّةً سُمُرَ أَسْنَتْهَا حُمُرُ
لَهَا حَرْجَفٌ مِمَّا يَقْلُ بِهَا الْقُتْرُ
قُدُورًا وَقَدْ تَشَقَّى بِأَسْيَافِنَا الْجُرُ
وَنَمْنَعُ أَخْرَاكُمُ إِذَا ضَيَّعَ الدُّبُرُ

يبدو أن نص الهجاء في الشعر القديم قد اتبع السنن الذي التزمه الشعراء العرب من حيث البداية التي يبدأ بها الشاعر نصه ، فالبداية التي بدأ بها الحطيئة النص بداية غزلية تمتد على مساحة الأبيات الستة الأولى من النص ، ولأنها بداية غزلية تقفنا أمام تساولين يبدوان منطقيين في هذا السياق ، أولهما مدى تعلق الغزل بشعر الحطيئة ، وقد سبق القول إلى أن علاقته بالمرأة لم تكن بالقوة التي تجعله يقف متحسراً في هذه البداية على الشباب الذي كان مناخاً ملائماً لهذه الصبوة الجديدة في فترة الشيب ، وثانيهما الارتباط بين المقدمة الغزلية هذه وبين موضوع النص وهو الهجاء ، وما ارتبط به من فخر قبلي تجسده الغلبة الواضحة لضمير النحن ، وكل ذلك سوف يحاول البحث الكشف عنه من خلال دراسة مجموعة المفاهيم النصية التي يضمها النص ، والعلاقات الرابطة بين كل منها •

١. المرأة والمفارقة بين الواقع والمأمول :

تمثل المرأة المحور الأول أو المفهوم الأول الذي تدور حوله أبيات المقدمة الستة التي يكشف فيها الشاعر عن بعدين متناقضين ، أحدهما البعد النفسي ، وثانيهما البعد الجسدي ، إلى جانب ما ينتجه الحديث عن المرأة من مفارقة بين الواقع الذي يعيشه وبين الماضي المنصرم وهو في الآن عينه مأمول بالنسبة له ، يقول الحطيئة :

أَفِي مَا خَلَا مِنْ سَالِفِ الْعَيْشِ تَذَكَّرُ
طَرِبْتُ إِلَى مَنْ لَا يُؤَاتِيكَ ذِكْرُهُ
أَحَادِيثَ لَا يُنْسِيكَهَا الشَّيْبُ وَالْغُمُرُ
وَمَنْ هُوَ نَاءٍ وَالصَّبَابَةُ قَدْ تَضَرَّرُ

١ - المحبوك : الشديد القتل ، المراكل ، جمع مركل وهو موضع عقب الفارس ، الأشمط المزهوق : الرجل الكهل الضعيف ، الغمر : الذي لم يجرب الأمور ، حجرات : نواحي ، دثر : جمع دثور وهو البطيء النهوض ، الغفر : الزغب أو الشعر الصغار ينبت في الآذان ، المغيرة : الخيل التي تغير ، نيب : جمع ناب وهي الناقة المسنة ، جببتم : هربتم ، الجرد : القصيرة الشعر ، ذبالة ويسر : موضعان ، الشهباء : السنة الجذباء لا خضرة فيها ، حرجف : ريح باردة ، القتر أو القطار : هو ريح اللحم إذا شوي ، الذمار : ما يحق على الرجل أم يحميه •

إِلَى طَفَلَةِ الْأَطْرَافِ زَيْنَ جِيدِهَا مَعَ الْحَلِيِّ وَالطَّيْبِ الْمَجَاسِدُ وَالْخُمُرُ
مِنَ الْبَيْضِ كَالْغَزَلَانِ وَالْغُرِّ كَالْدُمَى حَسَنًا عَلَيْنَهُنَّ الْمَعَاطِفُ وَالْأَزْرُ
تَرَى الزَّعْفَرَانَ الْوَرْدَ فِيهِنَّ شَامِلًا وَأَنْ شَتْنُ مِسْكًا خَالِصًا لَوْنُهُ ذَفَرُ
عَلِيًّا عَلَى لَبَاتٍ بَيْضٍ كَأَنَّهَا بَنَاتُ الْمَلَأِ مِنْهَا الْمُقَالِيتُ وَالنُّزْرُ

في البعد النفسي تبدو المفارقة المؤلمة التي يبديها الشاعر من خلال موقفٍ الشيب وما يستدعيه من الهرم وتقدم العمر، والصبوة أو الطرب إلى المرأة، وذلك من فعل الشباب، ولذلك كانت البداية الاستفهامية دالة على هذه الحالة النفسية التي عمد فيها السؤال إلى إنتاج دلالة التوبيخ المنصرفة إلى وصف الذات بالحمق لتذكره أحاديث الشباب التي لم يكن الشيب لينسيها إياه .

ومن هذا المنطلق ، استنكار صبوة ذي الشيبة يؤكد الحطيئة استنكاره هذا بذكر مجموعة من الأوصاف التي حملها على المرأة محل الصبوة ، وذلك في الزمن الماضي ، وهذه الصفات هي :

١. ذكرها لا يحقق أدنى منفعة له : لا يوائيك ذكره .
٢. بُعدها عنه .
٣. ناعمة الأطراف يزين جيدها الحلِّي والطيب والأثواب المشبعة بالزعفران .
٤. بيضاء واسعة الجبهة كأنها الدمية .

وهذه الأوصاف تؤكد على المفارقة الزمنية التي يتحسر عليها الشاعر ؛ولذلك استنكر الصبوة ، فنعومة الأطراف مع النأي الذي يشمل الزمان والمكان جميعاً ،والزينة والطيب والرشاقة التي يستدعيها التشبيه بالغزلان ، فكل ذلك يستدعي نضارة الشباب الذي تتمتع به المرأة ، فضلاً عما يستدعيه الوصف بالبياض من التمتع والثراء الذي يُخرجها عن أقرانها من النساء العاملات التي يؤثر فيهن العمل ،إلى جانب أن الوصف بالبياض يؤكد وصف الأطراف بالنعومة . طفلة الأطراف . في حين أنه قد حل به المشيب ،وكل ذلك يؤكد على المفارقة بين الواقع . اللحظة الحاضرة من حيث سيطرة المشيب . والمأمول . الطرب والصبوة إلى مثل هذه المرأة الجامعة بين الجمال المادي والجمال المعنوي .

٢. الفخر القبلي :

ويبدو أن هذه المفارقة بين الواقع والمأمول هي حلقة الوصل التي يتوصل بها الشاعر إلى اللحظة التي ينسى فيها الذات ليندمج في المجموع من خلال هذه الحوارية التي يوجهها إلى أبناء العم ، وتشتمل هذه الحوارية على مفهوم أساسي هو عظمة قوم الحطيئة :

بَنِي عَمَّنَا إِنَّ الرِّكَابَ بِأَهْلِهَا إِذَا سَاءَهَا الْمَوْلَى تَرَوْحَ وَتَبْتَكَرُ
بَنِي عَمَّنَا مَا أَسْرَعَ الْوَقْتُ مِنْكُمْ إِلَيْنَا وَلَا تَبْغِي عَلَيْكُمْ وَلَا نَجْرُ
وَنَشْرَبُ رَنْقَ الْمَاءِ مِنْ دُونِ سُخْطِكُمْ وَلَا يَسْتَوِي الصَّافِي مِنَ الْمَاءِ وَالْكَدِرُ
غَضِبْتُمْ عَلَيْنَا أَنْ قَتَلْنَا بِخَالِدٍ بَنِي مَالِكِ هَا إِنَّ ذَا غَضَبٍ مُطَرُ
وَكُنَّا إِذَا دَارَتْ عَلَيْكُمْ عَظِيمَةٌ نَهَضْنَا فَلَمْ نَنْهَضْ ضِعَافًا وَلَا ضَجْرُ
وَنَحْنُ إِذَا مَا الْخَيْلُ جَاءَتْ كَأَنَّهَا جَرَادٌ رَفَّتْ أَعْجَازُهُ الرِّيحُ مُنْتَشِرُ
إِذَا الْخَفِرَاتُ الْبَيْضُ أَبَدَتْ خِدَامَهَا وَقَامَتْ فَرَّالَتْ عَنْ مَعَاذِهَا الْأَزْرُ

نَحَامِي وَرَاءَ السَّبْيِ مِنْكُمْ كَمَا حَمَتْ
عَلَى كُلِّ مَحْبُوكِ الْمَرَائِلِ سَابِح
أَسْوَدَ ضَوَارٍ حَوْلَ أَشْيَالِهَا عُقْرُ
إِذَا أُشْرِعَتْ لِلْمَوْتِ خَطِيئَةٌ سُمُرُ
إِذَا صَحَّ أَهْلُ الرَّوْعِ سَارُوا وَهُمْ وَقُرُ
مَطَاعِينَ فِي الْهَيْجَاءِ بِيضَ وَجُوهِهِمْ

يمثل البيتان الأولان هنا الرابط النصي بين أبيات هذا المقطع والمقطعين اللذين يليانه ؛ لأن بني العم الذي يكرهم في بداية البيتين يمثلون العلة من نظم القصيدة ؛ ولذلك فإنه يحمل عليهم ثلاثة أوصاف تمثل سبب العداوة ، أولها : تعمدهم إسقاط الحطيئة وقومه من خلال هذه الحقيقة الثابتة التي ترقى إلى الحكمة : الركاب بأهلها كائنة طيعة ، أما " إذا ركبها ابن العم بمكروه رحلت عنه " (١) وكذا قوله : ونشرب رنق الماء من دون سخطكم ، فهو وقومه يشربون الكدر من الماء ؛ حتى لا يسخط عليهم أبناء العم ، وثانيها : أنهم سريعو اللوم لقوم الحطيئة رغم أن هؤلاء الآخرين لم يبيغوا عليهم أو يجوروا وأما ثالثها فهو غضب المهجوين بسبب مقاتلة قوم الحطيئة لبني مالك بسبب مقتل خالد .

وينتقل من مخاطبة بني العم إلى الفخر حيث " التغني بالفضائل والمثل العليا والتباهي بالسجاي النفسية والصفات القومية والزهو بالفعال الطيبة " (٢) وهو هنا فخر قبلي يمثل قمة العظمة في مقابل الحقارة والازدراء الذي يتوجه به إلى المهجوين ، فهو يحمل على قومه الوصفين التاليين :

١. القوة وعدم الضعف والشجاعة التي تدفعهم إلى حماية الجواري الحيات من السبي إذا ما خيل العدو جاءت كأنها الجراد المنتشر ، ومن ثم فقومه كالأسود الضواري .
٢. المهارة في الحرب وتحقيق النصر بأقل مجهود . بيض وجوهم .

والعلاقة الدلالية بين هذين الوصفين علاقة ترادفية تلازمية ، إذ القوة والشجاعة لا بد أن يكون من مرادفاتهما المهارة الحربية ، ومن ثم تحقق النصر ؛ لأنهم لا يخشون الحرب ، وإنما يعدون لها العدد من السلاح يطعنون به الأعداء ، والخيال المحبوكة والجنود الأسود .

و هذان الوصفان يمثلان أداة الربط ، أو ما عُرف في البلاغة العربية بحسن التخلص أو التوسل أو الخروج وهو " أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيل " (٣) ، إذ يتخلص الشاعر من الفخر إلى الهجاء بدالة العطف الفاء التي تشير إلى المفارقة بين صفات قومه السابقة وصفات المهجوين وذلك قوله في المقطع الثالث :

فَأَمَّا بِجَادٍ زَهْطٍ جَحَشَ فَإِنَّهُمْ
إِذَا نَهَضَتْ يَوْمًا بِجَادٍ إِلَى الْعَلَا
تَدْرُونَ إِنْ شَدَّ الْعِصَابُ عَلَيْكُمْ
نَعَامٌ إِذَا مَا صِيحَ فِي حَجَرَاتِكُمْ
تَرَى اللَّوْمَ مِنْهُمْ فِي رِقَابِ كَأَنَّهَا
إِذَا طَلَعَتْ أُولَى الْمُغِيرَةِ قَوْمُوا
عَلَى النَّائِبَاتِ لَا كِرَامَ وَلَا صَبْرَ
أَبِي الْأَشْمَطِ الْمَزْهُوقِ وَالنَّاشِئِ الْعُمْرِ
وَنَابَى إِذَا شَدَّ الْعِصَابُ فَمَا نَذَرَ
وَأَنْتُمْ إِذَا لَمْ تَسْمَعُوا صَارِخًا دُثْرَ
رِقَابِ ضِبَاعٍ فَوْقَ آذَانِهَا الْعُقْرِ
كَمَا قَوْمَتْ نَيْبٌ مُخْرَمَةٌ رُجُرُ

١ - ابن الشجري : مختارات شعراء العرب تحقيق د/ نعمان محمد أمين ص ٥٤٢ ط ١٩٧٩م دار التوفيقية - القاهرة .

٢ - د/ يحيى الجبوري : الشعر الجاهلي : خصائصه وفنونه . سابق . ص ٣٠٠ .

٣ - ابن رشيق : العمدة . سابق . ٢٣٤/١ .

ويمكن للباحث التماس هذه المفارقة بين دلالات الفخر ودلالات الهجاء من خلال الموازنة بين مجموعة الصفات التي تتمحور حول المفهوم الرئيسي في أبيات هذا المقطع وهو : حِطَّة قوم بجاد بن مالك ، وهذه الحطة ماثلة في الصفات التالية :

١. الجزع عند المصائب •
٢. انتفاء المجد •
٣. الضعف والجبن والاستسلام •

فالعلاقة السببية هي المسيطرة على الصلة النصية بين هذه الصفات ، وإن كانت سببية معكوسة فالضعف والجبن ينتج عنهما انتفاء المجد وغياب الرغبة في تحقيقه من الشباب والشيب على حد سواء ، وينتج عن هذا الضعف والجبن والنفور من المجد الجزع من المصائب ؛ لما يستدعيه من حتمية خوض المعارك الجزع وعدم الصبر عند المصائب ؛ ولذلك ، فإنهم لا يبحثون عن المجد • أما الموازنة بين هذه الصفات والصفات المحمولة على قوم الحطيئة ، فإنها ستكشف عن العلاقة النصية الرابطة بين المقطعين وهي علاقة المفارقة ، والموازنة كما يلي :

١. قوم الحطيئة ليسوا ضعافاً ولا ضُجراً عند الظائم والنائبات ، أما بجاد فليسوا بكرام ولا صُبر
 ٢. قوم الحطيئة يحققون المجد بتحقيق الانتصارات المتوالية ، أما بجاد فلا مجد لهم ؛ لأن شيوخهم وصبيانهم يأبون تحقق هذا المجد •
 ٣. قوم الحطيئة أسود ضواري ، أما بجاد ، فإنهم نعام . كناية عن شدة النفور والشرود والجبن . عندما يُصاح بهم •
 ٤. قوم الحطيئة يحمون الجواري الحبيبات من السبي ، أما بجاد ، فإنهم يُعطون عدوهم ما يريد من الأسلاب ، إذ لا يقدرّون على صدهم : تدرون إذا شدّ العصاب عليكم •
 ٥. قوم الحطيئة لا يخشون الموت مطاعين في الهيجاء ولهم وقار عندما يدب الروع في الناس فلا يواجهونه بالجزع والتخاذل ، أما بجاد فإنهم لا يتقدمون لمواجهة المغيرين إذا أغاروا عليهم •
- وعلى هذا النحو تكون المفارقة العلاقة النصية الرابطة بين هذين المفهومين الرئيسيين ، وهما : عظمة قوم الحطيئة ، وحِطَّة قوم بجاد ، وقد رأينا أن الانتقال قد تم من سياق الفخر إلى سياق الهجاء من خلال هذه النقلة الضدية التي تم فيها استدعاء النقيض للنقيض فسياق العظمة يستدعي سياق الحطة ، ومن ثمة كان حسن التخلص من الأول إلى الثاني وسيلة من وسائل الترابط النصي ؛ لأن " وظيفة التخلص الأولية وظيفة معنوية هي حبك معنئى بمعنئى أو غرض بغرض " (١) حيث انتقل الشاعر من الفخر إلى الهجاء •

١ - د/ محمد العبد : النص والخطاب والاتصال . سابق . ص ١٢٨ •

وهذا التلخيص أيضاً نلاحظه في انتقال الشاعر إلى المقطع الأخير من النص ، هذا المقطع الذي يمدد فيه الشاعر مجال الفخر القبلي ، ولكنه يبدو من حيث انتهى في المقطع السابق من سرد صفات الحطة التي حملها على بن بجاد بن مالك ، يقول الحطيئة :

أَرَى قَوْمَنَا لَا يَغْفِرُونَ ذُنُوبَنَا وَنَحْنُ إِذَا مَا أَذْنَبُوا لَهُمْ غَفَرُ
وَنَحْنُ إِذَا جَبَبْتُمْ عَنْ نِسَائِكُمْ كَمَا جَبَبْتُ مِنْ عِنْدِ أَوْلَادِهَا الْحُمُرُ
عَظَفْنَا الْجِيَادَ الْجُرَدَ حَوْلَ بِيُوتِكُمْ إِذَا الْخَيْلُ مَسْقَاهَا ذُبَالَهُ أَوْ يُسَرُّ
يَجْلُنُ بِفَتَيَانِ الْوَعَى بِأَكْفِهِمْ رُدَيْنِيَّةً سَمُرَ أَسْنَتِهَا حُمُرُ
إِذَا أَجَحَفْتُ بِالنَّاسِ شَهْبَاءَ صَعْبَةٍ لَهَا حَرَجَفٌ مِمَّا يَقُلُّ بِهَا الْفُتُرُ
نُصَبْنَا وَكَانَ الْمَجْدُ مِنَّا سَجِيَّةً قُدُورًا وَقَدْ تَشَقَّى بِأَسْيَافِنَا الْجُرُزُ
وَمِنَّا الْمُحَامِي مِنْ وَرَاءِ ذِمَارِكُمْ وَنَمْنَعُ أَخْرَاكُمُ إِذَا ضُيِّعَ الدُّبُرُ

ويبدو حسن التلخيص في الانتقال من وصف قوم بجاد باللؤم في البيت الأخير من المقطع السابق

تَرَى اللَّؤْمَ مِنْهُمْ فِي رِقَابٍ كَأَنَّهَا رِقَابُ ضِبَاعٍ فَوْقَ آذَانِهَا الْغَفَرُ

والى جانب الوصف باللؤم يجيء التشبيه بالضباع ليعضد مما سبق أن وصفهم به من صفات الجبن والضعف والجزع ، ولأنهم كذلك كان من الطبيعي أن يصفهم في بداية هذا المقطع الأخير بأنهم لا يغفرون لقوم الحطيئة ذنوبهم، في حين أن قوم الحطيئة يغفرون لهم ذنوبهم، ومن ثمة يمكن أن نلاحظ أثر حسن التلخيص في إنتاج خاصية الحبكة النصي بين هذين المقطعين الثالث والرابع . ومن خلال هذا الوصف وارتباطه بما سبق من أوصاف يمكن تحديد المفهوم الرئيسي الذي تدور حوله هذه الأبيات الفخرية هو الشهامة التي يصف بها الحطيئة قومه ، وما تستدعيه من صفات :

* المغفرة لأخطاء الآخرين : ونحن إذا أذنبوا لهم غُفِرَ .

أَرَى قَوْمَنَا لَا يَغْفِرُونَ ذُنُوبَنَا وَنَحْنُ إِذَا مَا أَذْنَبُوا لَهُمْ غَفَرُ

- مد يد العون للآخرين : عطفنا الجياد الجرد حول بيوتكم .
- الكرم الذي لا يُحْدُ بحدّ : إذا أجحفت بالناس شهباء صعبة .
- المجد :

إِذَا أَجَحَفْتُ بِالنَّاسِ شَهْبَاءَ صَعْبَةٍ لَهَا حَرَجَفٌ مِمَّا يَقُلُّ بِهَا الْفُتُرُ
نُصَبْنَا وَكَانَ الْمَجْدُ مِنَّا سَجِيَّةً قُدُورًا وَقَدْ تَشَقَّى بِأَسْيَافِنَا الْجُرُزُ
وَمِنَّا الْمُحَامِي مِنْ وَرَاءِ ذِمَارِكُمْ وَنَمْنَعُ أَخْرَاكُمُ إِذَا ضُيِّعَ الدُّبُرُ

وهو لا ينسى أن يُقرع المهجوين بنقيض هذه الصفات الفخرية ، فالمغفرة كما سبق استدعت نقيضها منهم ، وهريهم عن حماية نسائهم وأعراضهم : جَبَبْتُمْ عَنْ نِسَائِكُمْ استدعت خروج قوم الحطيئة بالخيال ليمنعوا نساء بني بجاد من السبي ، ثم لا يقف بخيرية قومه وشهامتهم عند بني بجاد وحدهم ، وإنما يمتد بها إلى الناس جميعهم : أجحفت بالناس شهباء .

وقد أنهى القصيدة بثالث الأبيات السابقة وهي نهاية تبدو محكمة ؛ لتعلقها بما قبلها من أبيات ، وبالنص جملة ، إذ يركز هذا البيت حول دالتين مترادفتين ، أولاهما : الإشارة إلى أن من قومه

المحامي الحائل دون انتهاك ذمار المهجوين ، وثانيتها : أنهم يمنعون أدبار المنهزمين ويحمونها ، وهي ترادف الدلالة الأولى .

أما عن علاقة البيت الأخير هذا بالدلالات العامة في النص ، فإننا يمكن أن نشير إلى ذلك من خلال علاقة الترادف بين هذا البيت ، وبين المفهوم الذي اشتمل عليه المقطع الثاني وهو مفهوم : عظمة قوم الحطيئة ، وما اشتمل عليه هذا المفهوم من علاقات مرتبطة بالأوصاف المحمولة على القوم الذي يفتخر بهم ، وهي على النحو التالي :

عظمة قوم الحطيئة



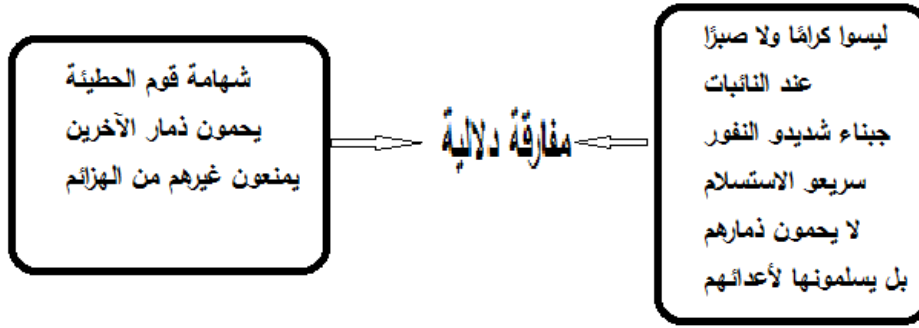
فالعظمة تستدعي القوة والشجاعة وحماية الجوّاري ، وكلها تستدعي جو المعركة التي تبدو فيها المهارة القتالية المقترنة بأقل مجهود يمكن أن يشير إليه الوصف المحمول على المفتخر بهم : ببض وجوهم ، وهي الدلالات عينها التي يضمها البيت الأخير ، ومن ثمة فهذا البيت الأخير يمثل الانتهاء الحسن ؛ لأنه جاء شاملاً للدلالات السابقة التي اشتمل عليها النص ، إذ توفر فيه ما اشترطه ابن رشيق : " وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة ، وآخر ما يبقى منها في الأسماع ، وسبيله أن يكون محكمًا لا تمكن الزيادة عليه ، ولا يأتي بعده أحسن منه " (١) ولأنه آخر بيت في القصيدة ، وقد جاء محكمًا لجمعه ما في النص من دلالات ، فهو قاعدة القصيدة ، ومفهوم القاعدة هنا ينبغي " أن يكون مفهومًا دلاليًا ، وذلك أن النص لا قاعدة له ما لم يتقدم هذه القاعدة من المنطوقات والمفاهيم وأجزاء المعاني التي تربط بينها العلاقات الدلالية المختلفة حتى تقرر على قاعدة النص " (٢) وعلى ذلك فالعلاقة النصية الرابطة بين مفهوم الحماية والمنعة في البيت الأخير وصفات العظمة في المقطع الثاني هي علاقة التضمن حيث أجمل الشاعر في كلمة المحامي ما سبق وفصله في صفات العظمة .

كما يرتبط هذا البيت الأخير بالمفهوم العام للمقطع الثالث وهو حطة بني بجاد بن مالك بعلاقة المفارقة التي تؤكد الصفات المحمولة عليهم ، وذلك على النحو التالي :

١ - ابن رشيق : العمدة . سابق . ٢٣٩/١ .

٢ د/ محمد العبد : النص والخطاب والاتصال . سابق . ص ١٣٠ .

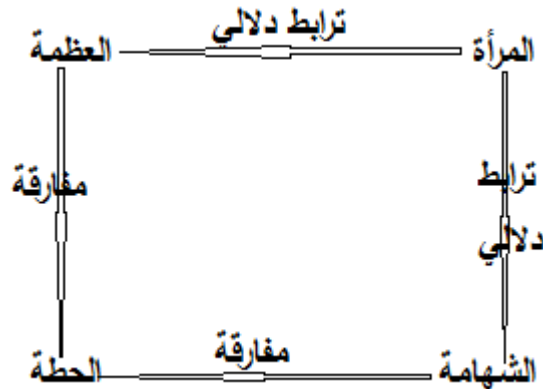
حِطَّةُ بَنِي بَجَادِ بْنِ مَالِكٍ



حيث ترتبط صفات النقص . الهجاء . التي وصف الشاعر بها قوم بني بجاد بعلاقة المفارقة الدلالية مع صفة الشهامة المقترنة بقوم الشاعر وما استدعته من حماية الذمار ومنع بني العمومة من الهزائم .

أما إذا بحثنا عن العلاقة بين مفاهيم : العظمة والحطة والشهامة والمفهوم الأول وهو المرأة حيث البداية التي افتتح بها الشاعر النص ، فإنه يمكن القول بأنها علاقة دلالية ، تجمع بين التلازم والترادف الدلالي ، وبين المفارقة الدلالية ، فقد دارت صفات العظمة في جانب الفخر المرتبط بقوم الحطيئة ، وصفات الحِطَّة في جانب الهجاء لبني بجاد حول حماية الذمار والأعراض ، والمرأة واحد من هذه الأعراض التي يدافع عنها المدافع ، ويفرط فيها المفرط ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يرتبط الحديث عن بُعد نوال علاقة المرأة بسبب الشيب حيث البعد الزماني ، وكذا البعد المكاني مما يعني الصعوبة المطلقة في اللحاق بها ، يرتبط هذا الحديث بما يريد الشاعر إيصاله إلى المهجوين بأنهم لن يبلغوا شأو قومه ، ولن يصلوا إلى ما وصلوا إليه ، مثلما استحال على ذي الشيبة الصبوة إلى المرأة التي تفارقه زمنياً ومكانياً ، ومن ثم كانت العلاقة بين المرأة وصفات الحطة

وعلى ذلك يمكن ملاحظة العلاقات النصية الرابطة بين مجموعة المفاهيم التي اشتمل عليها نص الحطيئة على النحو التالي :



وفي ضياء ما قدم البحث من دراسة للتماسك أو الحبك النصي عند شعراء الصنعة الأربعة ،
يمكن ملاحظة النتائج التالية :

١. إن النص الشعري لابد أن يكون مشتملاً على عملية الحبك هذه مهما اختلفت أغراضه ،
أو تنوعت معانيه ؛ لأن الشاعر قد قصد إلى ذلك قصداً ، وقد يسر لهذه القصيدة المقومات الدلالية
التي تكفل له عملية الالتحام هذه .

٢. أن مجموعة المفاهيم أو البنى الكبرى التي اشتملت عليها النصوص محل الدراسة قد كانت
من التلاحم والحبك بحيث ارتبط كل منها بالآخر من خلال العلاقات النصية التي تراوحت بين
التضمن حيث علاقة الكل بالجزء ، والملكية ، ثم الإجمال والتفصيل ، وعلاقة السببية بظواهرها من
حيث السبب والنتيجة المترتبة عليه ، وعلاقة الزمنية التي بدت في المفارقة بين الماضي والحاضر ،
أو الواقع والمأمول الذي لوحظ في نص الحطيئة .

٣. اقترح البحث أن تكون البنية الدلالية الكبرى لنص أوس هي بنية العلو ؛ لأن القصيدة
قصيدة مدحية فخرية في الآن عينه ، عمد فيها أوس إلى أن يعلو بما لديه من صفات لم يستطع
الخصوم أن يدانوها أو يقتربوا منها ، وجاءت المفاهيم الداخلية وما ربط بينها من علاقات مجسدة
لمفهوم العلو الذي لم يقف فقط عند حد الإنسان ، وإنما تعداه إلى أدوات الحرب وإلى الخيل ، بل وإلى
المكان كذلك .

٤. كما اقترح البحث أن تكون بنية التفرد هي البنية الدلالية الكبرى التي ارتكز عليه نص
زهير ؛ لأنه أخلص نصه إلى مدح هرم بن سنان بمجموعة من الأوصاف التي ساهمت البنية الشعرية
في الإحياء بتفرد فيه ، وقد أكدت العلاقات النصية على ما في النص من التلاحم والتماسك أو
الحبك الذي ارتبط بالجانب الدلالي حيث عالم النص .

٥. وكذلك اقترح البحث أن يكون المحور الدلالي الذي دار حوله نص كعب بن زهير هو بنية
المفارقة ، وقد تحققت هذه المفارقة في عالم النص من حيث كونها العلاقة النصية البارزة الرابطة بين
مجموعة المفاهيم التي اشتمل عليها النص ، إلى جانب بعض الروابط أو العلاقات النصية الأخرى .

٦. أما نص الحطيئة ، فقد اقترح البحث أن تكون بنية الزهو هي البنية الكبرى والمحور الدلالي
الذي دار حوله النص ، وقد رجح ذلك الغرض الرئيسي للنص ، وما ارتبط به من أغراض أخرى
كالنسيب ، والفخر الذي سيطر على مقطعين من مقاطع النص الأربعة في حين كانت رقعة الهجاء
محدودة على مستوى المقاطع ، وكذا على مستوى عدد الأبيات .

٧. أثبت التماسك النصي الذي أقامه البحث على النصوص الشعرية الأربعة أن تعدد
الأغراض في القصيدة لا يعني تفككها وانتقاء وحدتها ؛ لأن تعدد الأغراض وتنوعها في النص قد كان

وليد حاجة اجتماعية وتقاليدي بيئية كان المتلقي القديم على وعي بها ، ولذلك لم يكن يشعر بشيء من هذا التفكك .

٨. أن نظرة النقد العربي القديم للأدوات أو الوسائل التي يتحقق بها الانسجام النصي لم تكن ببعيدة عما ذهب إليه النقد الحديث ، وإنما كل ما في الأمر أن اصطلاحات النقد الحديث قد نبتت في بيئات زمنية ومكانية وحضارية مختلفة ، وقد ساهم التطور العلمي الحديث ، والتداخل بين فروع المعرفة الإنسانية في اليمينونة بين المصطلحات النقدية الحديثة المصطلحات النقدية العربية القديمة .

٩. إذا كان انسجام النص أو تماسكه وحبكه مرتبطاً بعالم النص حيث العلاقات الدلالية الرابطة بين الجمل والمتواليات الجمالية ، وما يتولد عنها من البنى الكبرى ، فإن الباحث لا يمكن بحال من الأحوال أن يقوم بالفصل بين عالم النص وشكله ؛ لأن كليهما كوجهي العملة لا ينفصلان بحال من الأحوال ؛ لأن مبدع النص لم يكن ليفصل بينهما ، وإن تم الفصل ، فيكون وسيلة إجرائية للوصول إلى النتائج التي تضيء جانباً من جوانب النص .

الفصل الثالث التناص

مدخل

المبحث الأول :
التناص الداخلي

المبحث الثاني :
التناص الخارجي

المبحث الثالث :
تناص الأمثال

المبحث الرابع :
التناص الديني

مدخل :

ارتبط التناص Intertextuality في الفكر النقدي المعاصر بنظريات ما بعد الحداثة في النقد الغربي من السيميولوجية والبنوية والتشريحية ، وغيرها من النظريات النقدية المتعددة التي كانت تنظر إلى النص الأدبي من خلال مبادئها وإجراءاتها ، بيد أن الظهور الحقيقي لهذا المصطلح إنما كان على يد السيميائية الفرنسية جوليا كريستيفا Julia Kristeva وذلك في منتصف الستينيات من القرن العشرين إذ يرجع إليها الفضل الأول في إطلاق مصطلح التناص ؛ لأنه ما كان له وجود قبلها ، وقد أطلقته بعد دراساتها المتعددة حول الشكلائي الروسي الكبير ميخائيل باختين Bakhtin Mikhail ، وخاصة دراستها لمبدئه المعروف بالحوارية الذي يقترب كثيراً من مصطلح التناص الذي ارتبط عندها بـ "تصورها عن النص كإيديولوجيم باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ " (١) .

أما مصطلح الإيديولوجيم عند كريستيفا ، فإنه " يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها مادياً على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية " (٢) التي تحدد من قريب مصادر تخلق النص عند المبدع الذي لا يمكن له أن يكون بمعزل عن تجارب السابقين والمعاصرين له ، وإنما هو يعقد حواراً تأثرياً متبادلاً معها بصورة مباشرة ، أو غير مباشرة كما هي طبيعة الحضارات والثقافات الإنسانية .

وتأثر المبدع بتجارب الشعراء السابقين ونصوصهم الشعرية أمر طبيعي ؛ لأن " كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى ، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية ، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة " (٣) .

وفي هذا الإطار تمت دراسة التناص في ضوء إسهامات كريستيفا ، ومن قبلها باختين صاحب مبدأ الحوارية ، ومبدأ تعددية الأصوات في الرواية خاصة ، وتوالت الدراسات المتعددة التي تناولت هذا المصطلح عند البنيويين من أمثال رولان بارت Roland Parthes وتودروف الذي تبنى مصطلح التناص كمرتبة من مراتب التأويل ، وميشيل أريفي Arrive الذي رأى أنه يمكن لنص ما أن يحمل في مضمونه نصاً آخر (٤) .

١. سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي : النص والسياق ص ٩٣ ط ٢/٢٠٠١م . المركز الثقافي العربي

٢. جوليا كريستيفا : علم النص ترجمة فريد الزاهي ص ٢٢ ط ١/١٩٩١م . دار توبقال . المغرب

٣. دراسات في النص والتناصية ترجمة د/محمد خير البقاعي ط ٢/٢٠٠٤م مركز الإنماء الحضاري . بيروت

٤. د/ محمد عزام : النص الغائب ص ٣٣ . منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠١م . دمشق

أما في النقد السيميائي، فقد برز دور جوليا كريستيفا في إطلاق مصطلح التناص الذي تبنته من بعدها مجلة **تل كل Tel Qule** الفرنسية، كما نشرت مجلة **بويتيك Poitec** الفرنسية عددًا خاصًا عن التناص بإشراف **لوران جيني** الذي اقترح إعادة تعريف التناص بأنه " عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى " (٥) وهو لا يكاد يختلف عما وضعته **كريستيفا** : " كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات ، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى " (٦) إلا في المعنى الذي يدخله النص القديم بمرجعيتها على النص الجديد .

ويبدو أن ما وضعته جوليا كريستيفا قد كان بمثابة الشرارة الأولى التي انطلقت منها كل الدراسات التي تناولت مفهوم التناص ، إذ لم تغفل هذه الدراسات من التأسيس النظري والتطبيقي الذي قدمته هذه الباحثة التي يبدو أنها أرست النظرية التناصية من خلال المواجهة الساخنة مع النظرية البنيوية التي كانت تنظر إلى النص الأدبي على أنه نص منغلق على ذاته ، وليست له صلة بالنصوص الأخرى ، أو بالمحيط الثقافي الذي نشأ فيه ، ومن ثمة أيضًا مقولة موت المؤلف ، وغيرها من المقولات التي ارتبطت بالفكر النقدي عند البنيويين .

أما النقد العربي الحديث ، فقد تلقف ما أثير حول نظرية التناص منذ كريستيفا وتودروف ورولان بارت وأريفي وجيرار جينيت وغيرهم ، وحاول أعلام هذا النقد التأسيس لمصطلح التناص في الفكر النقدي العربي الحديث بالتنظير والتطبيق ، وذهب بعضها إلى ربط هذه النظرية الغربية بالفكر النقدي العربي القديم ، وبرزت في هذا الإطار النظريات النقدية العربية القديمة حول السرقات الشعرية والتضمين والاقتباس والمعارضة الشعرية ، وغيرها من المصطلحات التي كانت تدور في فلك السرقة الشعرية ، بل ذهبت بعض الدراسات النقدية الحديثة إلى تأصيل نظرية التناص عند بعض أعلام النقد العربي القديم مثل دراسة الدكتور محمد عبد المطلب للتناص عند الإمام عبد القاهر الجرجاني ، تلك الدراسة التي ارتأت فيها أن إثارة مسألة التناص في الدرس الغربي كانت قريبة مما كان عليه الأمر في الدرس العربي القديم (٧) ، كما رأى " أن الدرس العربي القديم قد تنبه إلى ظاهرة تداخل النصوص /التناص ، وخاصة في الخطاب الشعري ، بل إن هذا التنبه أخذ طبيعة تحليلية حاول فيها أن ينزل في صور التداخل إلى أدق مظاهرها سواء ما تم منها بوعي ، أو كان بغير وعي " (٨) .

٥. النص الغائب . السابق . ص ٢٨

٦. السابق ، الصفحة نفسها

٧. د/ محمد عبد المطلب : التناص عند عبد القاهر الجرجاني . مجلة علامات في النقد الأدبي ص ٤٩-٩٨ . المجلد الأول الجزء

الثالث - شعبان ١٤١٢ هـ / مارس ١٩٩٢ م - النادي الأدبي الثقافي - جدة .

٨. السابق ص ٦٤ .

ومن هذه الدراسات التي ربطت التناص بالنقد العربي القديم عند بعض أعلامه دراسة الحسن بواجلابن^(٩) التي عزم فيها " على ملء البياض الذي تخلل دراسة بلاغة (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ونقده، فقد تضمنت بلاغة النقد الشعري عند حازم أفاكاراً نقدية مهمة جداً تجمع بين الحداثة النقدية وأصالة تفكير العالم، وذوق الشاعر، والتنظير للمنهاج البلاغي القويم لإضاءة ردهات الطريق أمام الشعراء، ومن أسس تلك الإضاءة: سبيل المعرفة باستثارة المعاني، مما أطلق عليه في النقد الأدبي العربي الحديث: التناص " (١٠) ، وقد دارت دراسته للوصول إلى ما اعتزمه حول بعض المحاور منها: المتطلبات الثقافية للتناص ومفهومه ومقتضيات المعاني التي يتوقف عليها تلقي التناص ، وأنواع التناص ومراتب الشعراء بالنسبة له، ثم صلة التناص بنظرية التناصب .

وتم دراسة أخرى حول كتاب المنهاج لحازم القرطاجني دارت حول مصطلح الإحالة عنده ، ورأى صاحبها أن مصطلح الإحالة عند صاحب المنهاج " تمثل إحالة نصّ على نصّ ، أو إلى واقعة تاريخية " (١١) وهو بذلك يمثل " ظاهرة تناص نقدي " (١٢) يمكن أن نقف القارئ العربي على حقيقة تراثه النقدي الحافل بأسس نظرية ظهرت أصدائها فيما بعد في الدراسات النقدية الغربية التي سعى وراءها الكثير من النقاد المعاصرين ، والباحث بدراسته هذه يهدف من بين ما يهدف إليه إلى " إمكانية التقاطع بين مصطلح الإحالة ، ومصطلح التناص " (١٣) .

كما تواترت الدراسات العربية التي تناولت آليات التناص بمفهومها الغربي ، وموازنتها بالتراث العربي ، ومن ثم توظيفها في دراسة النص الشعري مثل " تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص " للدكتور محمد مفتاح (١٤) الذي ذهب فيه إلى القول بأن كلاً من جوليا كريستيفا وميشيل أريفي ولورانت لم يقدموا تعريفاً جامعاً للتناص ، بينما عرف هو هذا المصطلح بأنه " تعالق . الدخول في علاقة . نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة " (١٥) ، وهو تعريف لم يختلف كثيراً عما جاء عند هؤلاء النقاد وغيرهم ، وقد ربط الدكتور محمد مفتاح مصطلح التناص ببعض المصطلحات النقدية التي وعنها الذاكرة النقدية العربية مثل : المعارضة والسرقة والتضمين والاقتباس وغيرها من

٩. الحسن بواجلابن : التناص من منظور حازم القرطاجني . مجلة جذور التراث ١٣٥- ١٥٦ - ١٢٤ - ١٤٢٤ هـ النادي الأدبي الثقافي بجدة .

١٠. السابق . ص ١٣٦ - ١٣٧

١١. د/ زياد الزغبى : مصطلح الإحالة عند حازم القرطاجني مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة . سابق . ص ٣٥ .

١٢. السابق ص ٣٤ .

١٣. السابق ص ٣٦ .

١٤. اعتمد البحث على الطبعة الثالثة الصادرة سنة ١٩٩٠م عن المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء .

١٥. د/ محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص . السابق . ص ١٢١

المصطلحات التي ارتبطت بباب السرقات الشعرية في التراث النقدي العربي الذي كان مدرگا أن حضور شعر السابقين في أشعار اللاحقين أمر طبيعي لا يعطي الأفضلية للسابق على اللاحق إلا من خلال معيار الجودة الفنية ^(١٦) ، وقد سبق ما نقلناه عن ابن خلدون في مقدمته من أن على الشاعر إذا أراد نظم الشعر أن يقرأ أشعار السابقين ويحفظها ، ثم ينساها على الجملة ، ويشرح بعد ذلك في نظم الشعر ، ولا شك أن نسيان أشعار السابقين التي تم حفظها أمر من الصعوبة بمكان ، إذ سوف تظهر آثار هذه الأشعار بصورة أو بأخرى فيما يُنظم من أشعار .

وبرغم أن باب السرقة قد شغل حيزًا كبيرًا في كتب البلاغة والنقد القديمة ، وأفردت لها مؤلفات مستقلة كالتي دارت حول أبي تمام والبحثري والمتنبي وأبي نواس وغيرهم من الشعراء ، فإن ما وضعه النقاد القدامى من مصطلحات متعلقة بالسرقة وأنواعها كانت من الكثرة والتداخل بمكان ، بل اختلف مدلول المصطلح الواحد من ناقد إلى آخر ، كما تباين الاستحسان وعدمه بين هؤلاء النقاد في ألوان ما أدرجوه تحت باب السرقات ، وهو ما يحدو بالباحث إلى أهمية إعادة النظرة في مصطلح السرقات ، وذلك في ضوء المعطيات النقدية المعاصرة ، والربط بين ظواهر هذه السرقات ومصطلح التناس الذي يبدو أخف حدة من مصطلح السرقة التي لا يختلف أحد على كونها أمرًا معيبيًا يتنافى وعملية الإبداع الفني ، كما أنها من الأمور المستقبحة والمنكرة في أيّ سياق ترد فيه .

أنماط التناس :

تشير التعريفات التي وضعها النقاد للتناس إلى وجود نمطين أو نوعين لهذه الظاهرة الفنية أولهما ما يُعرف بالتناس الداخلي ، أو الذاتي الذي يشير إلى تعالق المبدع مع نصوصه السابقة بإدخالها في علاقة جديدة مع نصه الجديد ، و لا يكون في مثل هذا التناس انغلاق على الذات ، بقدر ما يكون إعادة إنتاج ، أو إعادة تأويل لنص قديم يمكن أن يكون تعالقه مع النص الجديد منتجًا لدلالة ما لم يصل إليها النص السابق ، وقد يكون هذا التناس الداخلي لنص واحد أعاد الشاعر إنتاجه مرة أخرى بعدما عرضه على التهذيب والتقيق كالذي نجده عند شعراء الصنعة الذين كانوا يعيدون النظر فيما يقولون مرارًا وتكرارًا وصولاً إلى الصورة التي ترضى عنها قرائهم الشعرية فهم لا ينفون ما قالوه على الجملة ، وإنما يغيرون في لفظة ، أو أسلوب ، أو تركيب ، وذلك ما يمكن فهمه من مصطلح الصنعة الذي عرض له البحث في التمهيد ، واقترن بهذه الطائفة من الشعراء ، ومن ثمة تشير عملية المراجعة هذه إلى الصراع المعتمل داخل الذات المبدعة بين الصورة المتخيلة والصورة الواقعية للنص ، وهو ما لا ينفي حدوث تداخل أو تعالق بينهما ؛ لأنه " ينكفي على نصه الموجود

١٦. ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة . سابق . ص ٢٧٦ .

ويمارس عليه عملية الانزياح والتغيير مماثلة ومخالفة ، لتنتهي التجربة النصية الإبداعية إلى شكل راقٍ " (١٧) .

أما ثاني النمطين، فهو التناص الخارجي الذي تتعالق فيه نصوص الشاعر مع نصوص لشعراء آخرين، أو غير شعراء، ويستدعي هذا النمط فكرة ابن خلدون عن حفظ أشعار السابقين ونسيانها، وقضية الصراع بين اللفظ والمعنى وشيوعية ملكيتهما للمبدعين جميعاً، وترجح كفة الواحد منهم على الآخر من خلال معيار الصياغة أو الجودة الفنية، ويستدعي هذا النمط التناصي في المبدع خبرة معرفية واسعة بالسياقات الثقافية والحضارية؛ لأن من شأن هذه الخبرة المعرفية أن تعينه على تمثل النصوص التي سوف يتعالق معها بحيث يكون هذا التعالق ذا دلالة متوازنة بين دلالة نصه ودلالة النص الذي يتناص معه ؛ حتى لا يكون تناصه مجرد استقطاب للنصوص السابقة .

وعلى هذا النحو يمكن أن تكون النصوص التي يتناص معها الشاعر نصوصاً شعرية ، أو دينية ، أو نصوصاً للأمثال والحكم ، وهذا ما أشار إليه ابن سنان عندما ذكر حاجة المبدعين " إلى معرفة المشهور من أخبار العرب وأنسابها وأمثالها ومنازلها وسيرها ، وصفة الحروب التي كانت لها ، وما له قصة مشهورة ، وحديث مأثور ، فإنه يفتقر في النظم إلى ذكر شيء منه ، ويكون للمعنى به تعلق شديد ، وإذا ورد استحسن " (١٨) ، وتلك إشارة ذكية ومبكرة إلى أهمية وجود العلاقة بين النص المنتج والنصوص التي يتناص معها ، وتلك الإشارة نجدها كذلك عند حازم القرطاجني وهو بصدد الحديث عن الاقتباس ، فقد رأى أن يستند " بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث ، أو مثل " (١٩) .

والى جانب الأنواع السابقة المذكورة عند كل من ابن سنان الخفاجي وحازم القرطاجني نجد أن التناص قد يتعلق بالنصوص الأسطورية وما تحويه من الأخبار والأحداث المتعلقة بأمة من الأمم في فترة من فترات تاريخها ، وقد يتقلص التناص فيقف عند حد الأعلام لدلالة هذه الأخيرة على أحداث خاصة يمكن الإشارة إليها من خلال استحضار العلم واستدعائه بأية صورة من صور الاستدعاء ، ومن المعلوم أن الشعر العربي القديم والجاهلي منه بصفة خاصة قد حفل أيما احتفال بالأعلام سواء أكانت أعلاماً حقيقية واقعية ، أم كانت أعلاماً أسطورية تداولتها الذاكرة العربية القديمة ، وتم استدعاؤها في القصيدة القديمة بصورة أو بأخرى .

١٧. د/ حسين جمعة : المسبار في النقد الأدبي ص ١٥٣ اتحاد الكتاب العرب - دمشق - سوريا ٢٠٠٣ م .

١٨. ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة . سابق . ص ٢٨١

١٩. حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . سابق . ص ٣٩

وإذا كان تناسل الشعر العربي القديم مع الأعلام قد تم بصورة عفوية لا يبغى الشاعر من ورائها توظيفاً فنياً ، أو إسقاطها على تجربته ، أو معادلتها موضوعياً بما يعالجه من معنى داخل قصيدته ، فإن تلك العفوية لم تكن تمثل القطاع الأعظم من تناسلات الأعلام القديمة ؛ ذلك أنا وجدنا حضوراً كبيراً لهذه الأعلام في سياقات استدعتها طبيعة التجربة التي يمارسها الشاعر ، وذلك ما سوف يشير إليه البحث عند دراسة ظواهر التناسل التي يرد فيها العلم ، ولن يخصصها بمبحث خاص بها ؛ لتداخل ما بين الظواهر التناسلية عند شعراء البحث ، وعلى هذا سوف يعالج فصل التناسل عند شعراء الصنعة أربعة مباحث هي : التناسل الداخلي ، التناسل الخارجي ، تناسل الأمثال ، ثم التناسل الديني .

المبحث الأول : التناسخ الداخلي :

تكاد دراسات التناسخ المتعددة أن تتفق على أن " الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيّدًا لإنتاج سابق في حدود من الحرية سواءً أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره " (١) وإذا كان الشاعر متناصًا مع إنتاجه هو، فذاك ما يسمى التناسخ الداخلي أو الذاتي الذي إن كان يحمل شيئًا من المشابهة للنص السابق، أو إعادته وتكراره، فإنه يحمل وبالقدر عينه شيئًا من المخالفة التي تستدعيها تغيرات السياق النفسية والموقفية والبيئية الزمانية أو المكانية للنصوص المتعلقة ، يقول أوس راثيًا (٢) :

يَا عَيْنُ جُودِي عَلَى عَمْرِ بْنِ مَسْعُودٍ أَهْلُ الْعَفَافِ وَأَهْلُ الْحَزْمِ وَالْجُودِ
أَوْدَى رَبِيعُ الصَّعَالِيكِ الْأَلَى انْتَجَعُوا وَكُلُّ مَا فَوْقَهَا مِنْ صَالِحِ مُودِي
الْمُطْعِمُ الْحَيِّ وَالْأَمْوَاتِ إِنْ نَزَلُوا شَحْمَ السَّنَامِ مِنَ الْكُومِ الْمُقَاحِدِ

ويقول في الرثاء أيضًا (٣) :

عَيْنِي لِأَبَدٍ مِنْ سَكَبٍ وَتَهْمَالٍ عَلَى فَضَالَةِ جَلِّ الرُّزْءِ وَالْعَالِي
جُمًا عَلَيْهِ بِمَاءِ الشَّانِ وَاحْتِفَالٍ لَيْسَ الْفُقُودُ وَلَا الْهَلَاكِيُّ بِأَمْثَالِ
عَلَى أَمْرِي سَوْفَةً مِمَّنْ سَمِعْتُ بِهِ أَنْدَى وَأَكْمَلَ مِنْهُ أَيَّ إِكْمَالِ

فبرغم اتفاق النصين دلالة إلا إنهما يختلفان بنية وصياغة مما يدل على قيمة المراثي بالنسبة للشاعر إذ في الوقت الذي ينادي فيه عينه . عين واحدة . بدالة النداء التي توحى بالبعد المعنوي بينه وبين المنادى ، وهو بُعد يُشعر بعدم انتباه العين للحدث ، ومن ثم كان عليه أن ينبهها ، نجده في النص الثاني يحذف دالة النداء مما يشير إلى قرب معنوي للمنادى الذي يبدو وكأنه يعيش الحدث مشارك فيه من خلال ذرف الدموع الذي لا مفر منه ؛ ولذلك توجه النداء للعينين معًا وليس واحدة كما في النص الأول الذي أُرِدَف فيه المنادى بالأمر بالوجود مما يؤكد عدم حضوره بخلاف النص الثاني الذي وضع فيه المنادى أمام الأمر المحتتم ، وهذا الاختلاف بين النصين يؤكد على " تركيز المراثية في الحس الأصيل لاستلهاام الموقف المأسوي ، وصهره في إطاره الذاتي والاجتماعي بوحدة فكرية فاعلة ومنفعلة بقيم المجتمع وثقافته " (٤) ، وهذا الأمر هو استحضار الشاعر للمراثي في النص الأول باسمه واسم أبيه ، وكأنه لم يبلغ من الشهرة حدًا يغني فيه اسمه عن اسم أبيه ، مثلما اكتفى في النص الثاني بذكر اسم المراثي وحده مما يدل على اكتفائه بنفسه دون الحاجة إلى مزيد تعريف .

١. د/ محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناسخ . سابق . ص ١٢٤ - ١٢٥

٢. ديوان أوس ص ٢٥ مودي: هالك، الكوم: جمع كوماه وهي الناقة السمينة المقاحيد: جمع مقحاد وهي الناقة العظيمة السنام

٣. السابق ص ١٠٢ ، الرزء : المصيبة ، العالي : الأمر العظيم ، الشان : عرق الدمع من الرأس إلى العين .

٤. د/ حسين جمعة : قصيدة الرثاء : جذور وأطوار ص ٧٦ ط ١ / ١٩٩٨ م دار النمير . دمشق .

ومن التناص الذاتي قول زهير في صدر معلقته (٥) :

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُتَنَلِّمِ
وَدَارَ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَانَهَا مَرَايَعُ وَشَمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ

وهذه البداية الطللية نجدها في مطلع غير قصيدة من قصائده ، وهو بذلك لم يخرج عن سنن الشعراء العرب إذ كانت هذه المقدمة الطللية " أكثر المقدمات انتشاراً في صدور قصائد الشعراء الجاهليين ، إذ تتوالى صفوفاً في دواوينهم حتى تبلغ العشرات " (٦) مما يعني أن الشاعر قد كان يعيد إنتاج نفسه من خلال شعره ، فهو يتناص مع نتاجه السابق ، وهو تناص وإن كان يحوي شيئاً من المشابهة ، فإنه ينطوي على كثير من المخالفة التي تتأتى بالنظر في المتناصات مع النص المذكور ، فزهير يمتدح هرم بن سنان أيضاً فيقول في مقدمة هذه المدحية (٧) :

قِفْ بِالدِّيَارِ الَّتِي لَمْ يَغْفُهَا الْقِدْمُ بَلَى وَغَيْرَهَا الْأَزْوَاحُ وَالْدِّيمُ
لَا الدَّارُ غَيْرَهَا بَعْدِي الْأَنْبَسُ وَلَا بِالْأَدَارِ لَوْ كَلَّمْتُ دَا حَاجَةً صَمَمُ

ويقول في مقدمة قصيدة مدحية لسنان بن أبي حارثة (٨) :

أَمِنْ آلِ لَيْلَى عَرَفْتَ الطُّلُولَا بِذِي حُرُضٍ مَائِلَاتٍ مُثُولَا
بَلِينٍ وَتَحْسِبُ آيَاتِهِ نَّ عَنْ فَرَطٍ حَوْلَيْنِ رَقًّا مُحِيلَا

ويمدحه بقصيدة أخرى يقول في مقدمتها (٩) :

لَمِنْ الدِّيَارِ غَشِيَتْهَا بِالْفَدَفِدِ كَالْوَحْيِ فِي حَجَرِ الْمَسِيلِ الْمُخْلِدِ
دَارَ لِسَلَمَى إِذْ هُمْ لَكَ جِيرَةٌ وَإِخَالُ أَنْ قَدْ أَخْلَفْتَنِي مَوْعِدِي

نحن أمام أربعة نصوص طللية من قصائد مدحية يربط ما بينها دورانها جميعاً حول ما تعرضت له الديار من التغير والتحول والعفاء الذي يتحول إلى وسيلة استجداء للتكلم والحوار ورغم مشقة الشاعر في التعرف على حقيقة هذه الديار في النص الأول " فلأياً عرفت الدار بعد توهم " وفي النص الثالث " أمن آل ليلى عرفت الطلولا " وفي النص الرابع " لمن الديار غشيتها بالفدغد " وكلها جمل حوارية تعتمد أسلوب الاستفهام الدال على تشوق الشاعر إلى تأكيد هاجس ارتباط الديار بالمرأة

٥. شعر زهير ص ٩

٦. د/ حسين عطوان : مقدمة القصيدة العربية الجاهلية ص ١١٦ . دار المعارف ١٩٧٠م . القاهرة .

٧. شعر زهير ص ١٠٠ ، الأرواح : جمع ريح ، الديم : الأمطار الدائمة مع سكون .

٨. السابق ص ١٩٢ ، فرط حولين : بعد مضى حولين ، محيلاً : أتى عليه حول .

٩. السابق ص ٢٢٩ ، الفدغد : الأرض المرتفعة ذات الحجارة الصلبة ، أو الأرض المستوية ، الوحي : الكتاب ، حجر المسيل :

هو الحجر في مجرى الماء وهو أصلب له ، المخلد : الثابت المقيم .

المعنية وتثبيتته في نفسه ، كما ثبتت هذه الديار ، أو بقاياها ومعالمها أمام عوامل البلى والعفاء ، ولذلك جاءت الصورة التشبيهية لتلك الديار في النصوص الثلاثة من لوحة موضوعية واحدة : النقش بالإبرة لتثبيت الرسم أو الكتابة على ذراع الفتاة في النص الأول ، والرقّ المكتوب وقد حال عليه الحول ليدل على عرضته للتحوّل والتغير في النص الثالث والكتاب المنحوت على الحجر الصلب للدلالة على الثبات في النص الثالث ، ثم تأتي المفارقة بين النص الثاني وغيره من النصوص ، من حيث البداية بأسلوب الأمر لالتماس الوقوف أمام هذه الديار التي يبدو أنها قد أصابته بالحيرة ؛ إذ أثبت بقاءها وعدم عفائها رغم تقادم الزمن بها ، وعاد مستدرّكاً أن الذي غيرها ليس تقادم الزمن ، وإنما فعل الرياح والأمطار الدائمة الهطول التي يتناصّ بها مع امرئ القيس تتناصاً خارجياً وخاصة بيته الثاني من معلقته (١٠) :

فَنُوضِحْ فَأَلْمِقِرَا لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ

وإذا كان التناص في النصوص الأربعة السابقة عند زهير قد دار حول المقدمة الطللية ، وبدا فيها جميعاً حرصه على تأكيد ما آلت إليه أحوال تلك الديار ، وآثار ذلك على نفسه حيث رغب في طول المكث أمامها مادياً للأنس بها أو لبكائها ، أو استلهاً للذكريات ، وفنياً حيث تحدث فيها عن " طائفة واسعة من رسوم الأطلال ومقوماتها الفنية ، فحدد مواطن الديار ، ورسم لها صورة دقيقة ، وسمى صاحبيتها . أم أوفي . ليلي ثم سلمى . وصور ما حل بها من الحيوان تصويراً بديعاً وذكر وقوفه فيها ، وما مر على بعده عنها من السنين ، ثم صور نفسه وقد ساورها الوهم واشتبهت عليه الديار فلم تتبين حقيقتها إلا بصعوبة وعسر " (١١) وذلك في النص الأول ، فإنه في نونيته التي يمدح بها هرم بن سنان يتناص مع النصوص السابقة ذاتياً ، وإن كان ثمة مفارقة بين النصوص السابقة وهذا النص الذي يقول في مقدمته (١٢) :

كَمْ لِلْمَنَازِلِ مِنْ عَامٍ وَمِنْ زَمَنِ
لَالِ أَسْمَاءٍ إِذْ هَامَ الْفُؤَادُ بِهَا
لَالِ أَسْمَاءٍ بِأَلْفَقَيْنِ فَالرُّكْنِ
حِينًا وَإِذْ هِيَ لَمْ تَظْعَنْ وَلَمْ تَبِنِ
وَإِذْ كِلَانَا إِذَا حَانَتْ مُفَارَقَةٌ
مِنْ الدِّيَارِ طَوَى كَشْحًا عَلَى حَزَنِ

وهذه المفارقة تبدو في العناية الكبيرة التي أولاها بالأطلال والديار والرسوم من الوصف والتحليل والتعليل لأحوالها ، وما صارت إليها بعد رحيل أهلها ، وأثر التغير والتحوّل عليه ، وكل تلك العناية لم

١٠. حسن السندوبي : شرح ديوان امرئ القيس ص ١٤٣ ط ١٤٠٢/٧هـ/١٩٨٢م . المكتبة الثقافية . بيروت .

١١. د/ وهب أحمد رومية : بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي قصيدة المدح نموذجاً ص ٩٢ دار سعد الدين . دمشق

١٤١٨هـ / ١٩٩٧م .

١٢. شعر زهير ص ٢٧٨ - ٢٧٩ ، الكشف : الخاصرة .

نجدها في هذا النص الأخير الذي يتحدث فيه عن المنازل ، وليس عن الديار والرسوم والأطلال على ما هو شائع عنده وعند غيره من الشعراء ، كما تبدو هذه المفارقة في حديثه عن علاقة الحب التي ربطت بينه وبين أسماء ، وما يسيطر عليهما من الحزن ساعة الفراق .

ومن التناص الذاتي في إطار الحديث عن الديار الدارسة والأطلال الباقية ، والدمن البالية لديار المحبوبة بعد ارتحالها ، وأثر الرياح والأمطار فيما أصابها من العفاء والدروس قول كعب :

أَمِنْ دِمْنَةِ الدَّارِ أَفْوَتْ سِنِينَا بَكَيْتَ فَظَلَمْتَ كَنِييَا حَزِينَا
بِهَا جَرَّتِ الرِّيحُ أَذْيَالَهَا فَلَمْ تُبْقِ مِنْ رَسْمِهَا مُسْتَبِينَا^(١٣)

ويقول أيضاً (١٤) :

أَمِنْ دِمْنَةِ فَقْرٍ تَعَاوَرَهَا الْبَلَى لِعَيْنَيْكَ أَسْرَابٌ تَفِيضُ غُرُوبُهَا
تَعَاوَرَهَا طُولُ الْبَلَى بَعْدَ جَدَّةٍ وَجَرَّتْ بِأَذْيَالٍ عَلَيْهَا جُنُوبُهَا

إذ يبدو من النصين أن أحدهما يناص الآخر لفظاً ، فالشاعر يبدوهما ببداية استفهامية واحدة هي : أمن دمنة ، جرت الريح أذيالها ، جرت بأذيال عليها جنوبها ، مع الحفاظ على الوحدة الدلالية التي يصف فيها الدمنة وما أصابها من البلى والتحول والتغير بسبب الريح والأمطار ، حتى صارت إلى تلك الصورة التي أصابته بالحزن والبكاء : بكيت ، لعينيك أسراب تفيض غروبها وذلك ما يشير إلى أن النص الثاني قد خلص للبكاء الغزير وحده ، وكأن النص الأول قد كان افتتاحاً أو تمهيداً لأسراب الدموع هذه أن تفيض بسبب حالة هذه الدمن .

وتناص الشعراء مع ذواتهم مما أنتجوه من شعر في سياق الظعن والارتحال ، وما تركه التنقل والارتحال في قلب الشاعر نجده عند الحطيئة وهو يتحدث عن هند وارتحالها من الديار والرغبة المسيطرة على قلبه لمد حبال الوصل بينهما يقول الحطيئة (١٥) :

أَلَا طَرَقْتَنَا بَعْدَ مَا هَجَدُوا هِنْدُ وَقَدْ سِرْنَا غَوْرًا وَاسْتَبَانَ لَنَا نَجْدُ
أَلَا حَبَّذَا هِنْدُ وَأَرْضُ بِهَا هِنْدُ وَهِنْدُ أَتَى مِنْ دُونِهَا النَّأْيُ وَالْبُعْدُ

ويقول عن هند ورحلتها أيضاً (١٦) :

أَلَا طَرَقْتَ هِنْدُ الْهُنُودَ وَصُحْبَتِي بِحَوْرَانَ حَوْرَانَ الْجُنُودِ هُجُودُ
فَلَمْ تَرَ إِلَّا فِتْيَةً وَرِحَالَهُمْ وَجَزْدًا عَلَى أَثْبَاجِهِمْ لُبُودُ

١٣. ديوان كعب ص ٧٣ .

١٤. السابق ص ١٣٩ .

١٥. ديوان الحطيئة ص ٦٣ - ٦٤ .

١٦. السابق ص ٢٨٤ - ٢٨٥ .

وَكَمْ دُونَ هِنْدٍ مِنْ عَدُوٍّ وَبَلَدَةٍ بِهَا لِلْعَتَاقِ النَّاجِيَاتِ بَرِيدٌ

نلمح في النصين توحداً دلاليًا يركز حول ارتحال هند . المرأة الوحيدة في النصين . ورغبة الشاعر في أن يلم طيفها بخياله ؛ ولذلك يستفتح النصين جميعاً بدالة التنبيه المردوفة بالفعل الماضي : ألا طرقت ، ثم الحديث عن الرحلة واتساع المسافة بينه وبينها ، وامتداح أرضها ، وقد جاء النأي من قبلها هي ، ومع النأي واتساع المسافة في النص الأول ، كان لابد من وجود الوسيلة المعينة على قطع هذه المسافة واختراقها وما تضمنه من الأعداء والبلاد ، هذه الوسيلة هي الخيل العتاق المسرعة التي يشير وصفها بالعتاق إلى أصالتها وكرامتها .

ومع هذا التوحد الدلالي الذي بدا معه أن النص الثاني امتداد للنص الأول ، نجد التوافق اللفظي الذي بدا من خلال مطلع البيت الأول في النصين : ألا طرقتنا ، ألا طرقت ، كما يبدو في سيطرة اسم المرأة . هند . عليهما معاً ، إذ قد ورد اسمها في النص الأول أربع مرات ، وفي الثاني مرتين ، وهي سيطرة توضح رغبة الشاعر في التلذذ بذكرها ، ولذا فقد أطل الحديث عنها في النص الأول ، ثم قصر عن المرات الأربع إلى مرتين اثنتين في النص الثاني إذ أدخلها في مقارنة مع غيرها من الهنود ، ومن تمام تفوقها عليهنّ عدم الإكثار من ذكرها ؛ لأنه يغض من تميزها ، ومن ثم اكتفى بإضافتها إلى كل الهنود : هند الهنود ، مؤكداً على أن هيامه بها وعشقه إياها (١٧) لم يكن ليأتي من فراغ ، وإنما لتفوقها على نظائرها .

ومن خلال ما سبق من نماذج التناص الذاتي عند الشعراء الأربعة وجدنا أنهم لم يكونوا فقط يكررون ما سبق أن قالوه ، وإنما راحوا يحاورون هذا الذي قيل ، ويعيدون إنتاجه مرة ثانية بما يشير إلى ظاهرة التناص التي لم تكن عندهم مجرد تعالق نص سابق مع نص لاحق بقدر ما كانت تشير إلى ما بين النصوص جميعها من التلاحم والترابط الذي يوحى وكأن إبداع الشاعر الواحد جميعه مجرد قصيدة واحدة أنتجها صاحبها على فترات متفاوتة من عمره ، وربما عضد من هذه الإشارة أن كثيراً من تلك النصوص المتناصّة قد كانت امتدادات للنصوص التي يتناصون معها أو أنها كانت بمثابة دلالات جديدة يضيفها النص المناص أو اللاحق على ذلك الذي يتناص وإياه من النصوص السابقة .

كما لوحظ أن التناص قد شمل الدلالة واللفظ جميعاً ، وذلك بخلاف بعض الباحثين الذين ذهبوا إلى القول بأن " عملية التناص منصبة عند مدرسة عبيد الشعر وغيرها على البناء اللغوي ،

١٧- من دلالات مادة هند في لسان العرب ٤٣٨/٣ أن يقال : هندته المرأة بمعنى أورثته عشقاً بالملاطفة والمغازلة ، أو لاينته ولاطفته ، ويقال : هندت فلانة بقلبه إذا ذهب به .

١٨- د/ حسين جمعة : المسبار في النقد الأدبي . سابق . ص ١٥٤ .

وأجراء الانزياح الملائم على الشفرة النصية " (١٨) ، فقد رأينا في النماذج التناسلية عند الشعراء الأربعة الذين يمثلون مدرسة الصنعة ، أو عبيد الشعر توافقا لغوياً بدوران النصوص المتناصية حول مجموعة من الألفاظ التي مثلت محور التجربة الشعرية عند كل واحد منهم ، كما رأينا الدلالة المطروحة واحدة فهي عند أوس بن حجر الرثاء ، وعند زهير بن أبي سلمى وابنه كعب الحديث عن الأطلال والدمن والديار البالية ، وعند الحطيئة كانت عن ارتحال المرأة وأمنيته أن يلم به خياله رغم ما بينهما من المسافة •

ومع التوحد اللفظي والدلالي انتفت عملية التكرار للنصوص السابقة ، إذ قد لوحظت اختلافات لغوية ، وتوسعات دلالية ، وكأن الشعراء في تناسلاتهم الذاتية إنما كانوا يمارسون عملية تفكيك نصي ، ثم إعادة تركيبه من جديد ، ولعل هذا التفكيك والتركيب قد بدا في الإشارة التي أشار بها البحث حول عملية التنقيح والتهديب والتنقيف ، تلك العملية التي تشير إلى وجود نصٍّ أنتجه الشاعر ، ثم راح يهذه وينقحه ويتقفه ، ويخرجه في ثوب جديد ، قد تربطه بعض الملامح الكثيرة أو القليلة مع النص السابق الذي لم يخرج إلى حيز الوجود الفعلي في بنية القصيدة •

المبحث الثاني : التناسل الخارجي :

في هذا النمط تتحول ذاكرة الشاعر إلى شبكة تتعالق فيها مجموعة من النصوص لأدباء آخرين ، وأنثذ يبدو العمل التناسلي الذي يقوم به الشاعر وكأنه " حوار بين نصّ ونصوصٍ أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات " (١٩) ، وإذا كان التناسل الذاتي يحتاج إلى جهدٍ من المتلقي لإدراكه ، وذلك عندما يفتش عنه في إبداع الشاعر ، فإن التناسل الخارجي بهذه الدلالة المرتبطة به في حاجة إلى جهد مضاعف مع ثقافة واسعة لإدراك هذه التناسلات بين مبدعين مختلفين .

ويبرز التناسل الخارجي الطاقة الثقافية الكبيرة لدى المبدع المناصّ وقريحته الحاضرة في توظيف تلك النصوص توظيفاً لا يقف فقط عند حد البنية اللغوية بنقل ألفاظ أو مداميك لغوية كاملة من النصوص التي يتعالق معها ، وإنما تتعداها لتشمل البنية الدلالية أيضاً أو هما معاً ، فالتناسل كما مر يشمل الشكل والمضمون جميعاً ، وإذا كان إدراك التناسل ليس أمراً صعباً على المبدع بالصفات السابق ذكرها فيه ، فربما كان من الصعوبة بمكان على القارئ العادي أو غير المتمرس بدراسة النصوص الأدبية ومصادرها ودلالاتها ؛ ولذلك يستدعي هذا النمط من التناسل متلقيّاً ذا خبرة ودربة تمكنه من إدراك المتشابهات وتمييز الاختلافات ؛ ذلك أن حضور النص الآخر في النص الحالي قد يكون على درجة عالية من الخفاء ، أو تم توظيفه ببراعة عالية من قبل المبدع بحيث لا يستطيع القارئ غير المتمرس تمييز هذا من ذاك ، ولذلك كانت القراءة المتأنية وسيلة من وسائل الوقوف على التناسلات بين المبدعين .

وسوف تدور دراسة التناسل الخارجي عند شعراء الصنعة حول محورين ، أولهما التناسل بين بعضهم ، وثانيهما التناسل بينهم وبين غيرهم من الشعراء ؛ لأنهم لم يكونوا منعزلين عن الواقع الشعري الذي عاشوا وسطه ، وإنما قد مارسوا علاقات تأثرية متبادلة مع غيرهم .

أولاً : التناسل بين الشعراء الأربعة :

سبقت الإشارة في التمهيد إلى كون هؤلاء الشعراء الأربعة يمثلون تياراً شعريّاً اتخذ سمات لغوية وإبداعية خاصة ، كما سبق القول إلى تقدمة أوس بن حجر على غيره من الثلاثة الآخرين ؛ ولذلك كان طبيعياً أن يكون لشعره أثر في أشعارهم خاصة وأنهم كانوا رواة لشعره ، والرواية من شأنها أن تترك أثرها في إبداعات الراوي ، ومن ثمة فسوف يكون شعر أوس بن حجر المرجعية النصية للآخرين ، وإن كان البحث لن يحتكم إلى ذلك إلا بالقدر الذي يميّط اللثام عن الآلية التناسلية الممثلة للقواسم المشتركة بينهم جميعاً ، ولعل الأسبقية الزمنية لأوس هي التي دفعت بعض النقاد القدامى

١٩. محمد عزام : النص الغائب . سابق . ص ٣٠

كابن قتيبة والقاضي الجرجاني إلى القول بأخذ زهير بن أبي سلمى عن أوس بن حجر (٢٠) والأخذ مصطلح يُعد أقل حدة من مصطلح السرقة الشائع في كثير من الكتابات النقدية والبلاغية في التراث العربي ، كما أنه لفظ بغيض ومستكره مهما كان موضوعه ، أو سياق إطلاقه (٢١) ، وبرغم ذلك فإنه - مصطلح السرقة - يشير إلى قضية التأثير والتأثر والتواصل أو التناص بين الشعراء السابقين واللاحقين أو بين المتعاصرين ، كما يستدعي مصطلح السرقة قضية رواية الشعر الجاهلي ، وهي واحدة من قضايا هذا الشعر التي ندر ألا نجد لها حضوراً في أية دراسة نقدية أو أدبية تتناول الأدب الجاهلي عامة وشعره خاصة ، وهي قضية لم يسلم منها شعراء الصنعة الأربعة فإننا نجد بيتاً من الشعر يتكرر بلفظه ومعناه في ديوان أوس وديوان زهير ، وهذا البيت هو :

إِذَا أَنْتَ لَمْ تُعْرِضْ عَنِ الْجَهْلِ وَالْخَنَا أَصَبْتَ حَلِيمًا أَوْ أَصَابَكَ جَاهِلٌ (٢٢)

إن ورود البيت على هذه الصورة اللفظ دلالية عند كلٍّ من أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى ليقف بالباحث مثل هذه الوقفة الطويلة التي تبحث عن نسبة البيت لأيهما ، وإذا أخذنا بمنطق السابق واللاحق ، والراوي والمروي عنه أو له ، لقلنا إن البيت لأوس ، وأخذه زهير إما على سبيل التضمين ، وإما على سبيل الأخذ / السرقة ، أو التناص بالاصطلاح النقدي المعاصر ، وإذا قلنا بالتناص ، فإن ذلك يدفع البحث إلى استخدام إجراءات التحليل النصي ومبادئه للكشف عن حقيقة نسبة البيت لأبي من الشعارين ، بعيداً عن الأسبقية التاريخية ، أو علاقات القرى والمصاهرة التي ربطت ما بين أوس وزهير ، فإن هذا التحليل النصي " يؤسس لعضوية الفعل الشعري ويؤكد جسدية النص ، بمعنى حيويته وتفاعله الداخلي الذي ينفي الدخيل ، ويثبت العنصر الأصيل لبيني ذاكرة النص " (٢٣) ويوضح الخصوصية والتميز .

يجيء البيت السابق في خاتمة مقطعة من ستة أبيات بعث بها أوس بن حجر إلى يزيد بن عبد الله يبرئ فيها ساحته مما اتُّهم به من خيانة يزيد ، ويذكره بأنه من قومه ، ولا يحسن به . يزيد . أن يجافي قومه ، أو أن يقاتلهم ، ولا يجب أن يسمع لكلام الواشين ، ثم يختتم المقطعة بثلاثة أبيات يضمنها حكماً ترتبط وموضوع المقطعة ارتباطاً دلاليًا ، ومن ثمة يمكن تقسيم المقطعة إلى جملتين شعريتين كل واحدة منهما تمثل نسقاً إيقاعياً وبنائياً ودلاليًا متكاملًا (٢٤) .

٢٠. ابن قتيبة : الشعر والشعراء . سابق ١/ ٢٠٥ ، وانظر : القاضي الجرجاني : الوساطة . سابق . ص ١٥٧

٢١. د/ محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات في النقد العربي ص ١٣ . ط ١٩٧٥م . المكتب الإسلامي .

٢٢. ديوان أوس ص ٩٩ ، ديوان زهير ص ٢٦٨

٢٣. د/ عبد الله الغدامي : القصيدة والنص المضاد ص ١٣ - ١٤ ط ١٩٩٤م . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء .

٢٤. د/ عبد الله الغدامي : القصيدة والنص المضاد . السابق . ص ٣٠ ، وانظر له أيضًا حول أنواع الجمل الشعرية : الخطيئة والتكفير : من النبوية إلى التشريعية . النادي الأدبي الثقافي . جدة . ص ٨٩ - ١٠٩ . ط ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م

تبدأ أولاهما بالأبيات الثلاثة الأولى وهي قوله (٢٥) :

يَا رَاكِبًا إِمَّا عَرْضْتَ فَبَلَّغُنْ يَزِيدَ بْنَ عَبْدِ اللَّهِ مَا أَنَا قَائِلُ
بِأَيَّةِ أَنِّي لَمْ أَخُنْكَ وَأَنَّه سَوَى الْحَقِّ مَهْمَا يَنْطِقُ النَّاسُ بَاطِلُ
فَقَوْمُكَ لَا تَجْهَلُ عَلَيْهِمْ وَلَا تَكُنْ لَهُمْ هَرَشًا تَغْتَابُهُمْ وَتُقَاتِلُ

بينما تبدأ الجملة الثانية بالأبيات الثلاثة الأخيرة ، يقول فيها (٢٦) :

وَمَا يَنْهَضُ الْبَازِي بِغَيْرِ جَنَاحِهِ وَلَا يَحْمِلُ الْمَاشِيْنَ إِلَّا الْحَوَامِلُ
وَلَا سَابِقٌ إِلَّا بِسَاقٍ سَلِيمَةٍ وَلَا بَاطِشٌ مَا لَمْ تُغْنِهِ الْأَنَامِلُ
إِذَا أَنْتَ لَمْ تُعْرِضْ عَنِ الْجَهْلِ وَالْخَنَا أَصَبْتَ حَلِيمًا أَوْ أَصَابَكَ جَاهِلُ

فهو يقدم فيها ليزيد مجموعة من النصائح جاءت بأسلوب الحكمة ، وكلها تؤكد أن المرء بقومه ، فهو بهم كائن ومن ثمة فلا يحق له أن يجافيههم ، وعليه ألا يجهل عليهم باستماع باطل الواشين ؛ لأنه إن فعل فسوف يصيب الحليم من قومه ، أو يصيبه منهم من يقابل إساءته بمثلها ، ومن ثمة تنقطع عرى القوم ، وعلى ذلك فإن هذه الجملة الشعرية ترتبط وسابقتها برباط دلالي يؤكد تلاحم البيت الأخير مع كل ما سبقه من أبيات ، وعليه يكون البيت قارًا في موضعه من مقطعة أوس .

أما عند زهير بن أبي سلمى ، فقد جاء هذا البيت في نهاية قصيدة من أربعة وعشرين بيتًا قالها في سنان بن حارثة وكان وهو شيخ كبير قد ركب بعيرًا ببطن نخل ، فذهب به فهلك ، وهذه القصيدة يمكن تقسيمها دلاليًا إلى أربعة جملٍ شعرية يبدؤها بالحديث عن منازل سلمى وقد درست وأصابها العفاء (٢٧) :

لِسَلْمَى بِشَرْقِي الْقَنَانِ مَنَازِلُ وَرَسَمَ بِصَحْرَاءِ اللَّبْيَيْنِ حَائِلُ
عَفَا عَامَ حَلَّتْ : صَيْفُهُ وَرَبِيعُهُ وَعَامٌ وَعَامٌ يَتَّبَعُ الْعَامَ قَابِلُ
تَحْمَلُ مِنْهَا أَهْلُهَا وَخَلَّتْ لَهَا سِنُونَ فَمِنْهَا مُسْتَبِينٌ وَمَائِلُ
كَأَنَّ عَلَيْهَا نُقْبَةً حَمِيرِيَّةً يَقْطَعُهَا بَيْنَ الْجُفُونِ الصِّيَاقِلُ

ويتحدث في الجملة الشعرية الثانية عن الطعائن وارتحالهن ، و مشهد الرحلة على قلبه فيقول :

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ طُعَائِنِ كَمَا زَالَ فِي الصُّبْحِ الْأَشَاءُ الْحَوَامِلُ
نَشَرْنَ مِنَ الدَّهْنَاءِ يَقْطَعْنَ وَسْطَهَا شَقَائِقَ رَمَلٍ بَيْنَهُنَّ خَمَائِلُ

٢٥. ديوان أوس ص ٩٩ ، هرشاً : هو الجافي

٢٦. السابق الصفحة نفسها .

٢٧. شعر زهير ص ٢٦٣ ، القنان : جبل ، اللبيان : موضع ، حائل : متغير أتى عليه حول ، قابل : مقبل ، تحمل : ترحل ، النقبة : ضرب من الثياب تلبسه المرأة ، الجفون : جمع جفن وهو غمد السيف ، الصياقل : الذي يوصل السيف

فَلَمَّا بَدَتْ سَاقُ الْجَوَاءِ وَصَارَتْ وَفَرَزْتُ وَحَمَّاءُ تَهْنَأُ الْقَوَابِلُ
طَرِبْتُ وَقَالَ الْقَلْبُ هَلْ دُونَ أَهْلِهَا لِمَنْ جَاوَرْتُ إِلَّا لِيَالٍ قَلَاتِلُ
تَهْوُنُ بَعْدَ الْأَرْضِ عَنِّي فَرِيدَةٌ كِنَازُ الْبَضِيعِ سَهْوَةُ الْمَشْيِ بَازِلُ
كَأَنَّ بَضَاحِي جَلْدِهَا وَمَقْدَهَا نَضِيجُ كُحَيْلٍ أَغْقَدَتْهُ الْمَرَاجِلُ (٢٨)

وأما الجملة الثالثة فهي الأبيات من الحادي عشر إلى الثاني والعشرين، وهو يخلص فيها إلى امتداح المرثى الذي يحابه ويخصه بمدحته هذه التي يذكر فيها من حميد خصاله الكرم وعزة الأصل وحسن الخليفة والشجاعة المتبدية في سرعته عند منازلة الأعداء، وزهير يصطفي من كل هذه الخلال خلتين هما الشجاعة عند القتال والكرم الذي يدفعه لتقديم أفضل ما عنده للضيوف، كما أن أفضل حالاته التي يكون فيها متهللاً مستبشراً هي الحالة التي يأتيه فيها السائلون عطاءه وكرمه .

وأما الجملة الشعرية الرابعة فهي البيتان : الثالث والعشرين والرابع والعشرين ، وقد جاء في أسلوب الحكمة ، ويبدوان غريبين في موضعهما ؛ لانقطاع صلتها بما قبلهما من الجمل الشعرية وبسياق القصيدة كله ، بل إنهما لينسبان إلى ابنه كعب ، وهذان البيتان هما :

وَلَيْسَ لِمَنْ لَمْ يَرْكَبِ الْهَوْلَ بُغْيَةً وَلَيْسَ لِرَجُلٍ حَطَّهُ اللَّهُ حَامِلُ
إِذَا أَنْتَ لَمْ تُغْرِضْ عَنِ الْجَهْلِ وَالْخَنَا أَصَبْتَ حَلِيمًا أَوْ أَصَابَكَ جَاهِلُ (٢٩)

وهذا الانقطاع يؤكد على أن البيت الأخير لم يكن من شعر زهير ، ولم يكن تضميناً بالرغم من أن التضمين من محاسن البلاغة عند أبي هلال العسكري الذي قال عنه : " وقد تسمي استعارتك الأبيات أو أنصاف الأبيات من شعر غيرك ، وإدخالك إياه في أثناء قصيدتك تضميناً وهذا حسن " (٣٠) ، ولم يكن كذلك من باب السرقة ، أو التناص ، وإنما ويبدو أنه من فعل الرواة وخاصة الذين كانوا ينحلون الشعر وينسبونه إلى غير قائله ، وذلك على نحو ما هو مشهور عن حماد الراوية وغيره من الوضّاعين الذين ساهموا فيما أصاب الشعر الجاهلي من التداخل والاختلاط فهو " من داخله مختلط ومتداخل لا بفعل المبدعين ، وإنما بأخطاء الرواة " (٣١) .

وإذا كان الرواة قد أدخلوا البيت السابق خطأً أو عمدًا على شعر زهير ، فإن ذلك لا يمنع من تناسات زهير مع أوس ؛ إذ كانت العلاقات الاجتماعية والفنية بينهما دافعاً إلى مثل ذلك التناص

٢٨. شعر زهير ص ٢٦٣-٢٦٤ ، الأشاء : صغار النخل ، نشزن : ظهري ، حماوات : جمع حماء وهي الأكمة السوداء كناز

: مكتنزة صلبة ، البضيع : اللحم ، سهوة : سهلة لينة ، ضاحي : ظاهر ، المقذ : ما بين الأذنين من القفا .

٢٩. شعر زهير ص ٢٦٧-٢٦٨ ، وهما بيتان مفردان في ديوان كعب ص ١٨٤ .

٣٠. أبو هلال العسكري : الصناعتين . سابق . ص ٤٢

٣١. د/ عبد الله الغدامي : القصيدة والنص المضاد . سابق . ص ٢٦ .

الذي يبدو في غير موضع من شعرهما كالذي نراه من البداية الغزلية التي افتتح بها أوس لاميته التي يفخر فيها بحكمته وشجاعته وبراعته في فن الوصف، خاصة وصف سلاح الحرب^(٣٢) يقول :

صَحَا قَلْبُهُ عَنْ سُكْرِهِ فَتَأَمَّلَا وَكَانَ بِذِكْرِي أَمْ عَمْرٍو مُوَكَّلَا
وَكَانَ لَهُ الْحَيْنُ الْمَتَّاحُ حَمُولَةً وَكُلُّ أَمْرِي رَهْنٌ بِمَا قَدْ تَحَمَّلَا

نجد زهيراً يتناص هذه البداية الغزلية في بداية اثنتين من قصائده ، يقول في مطلع الأولى (٣٣) :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَقَدْ كَادَ لَا يَسْلُو وَأَقْفَرَ مِنْ سَلْمَى التَّعَانِيقُ وَالثَّقْلُ
وَقَدْ كُنْتُ مِنْ سَلْمَى سِنِينَ ثَمَانِيَا عَلَى صِيرٍ أَمْرٍ مَا يَمُرُّ وَمَا يَحُلُو

ويقول في مطلع الثانية (٣٤) :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاحِلُهُ
وَأَقْصَرْتُ عَمَّا تَعْلَمِينَ وَسُدَّدْتُ عَلَى سِوَى قَصْدِ السَّبِيلِ مَعَادِلُهُ

وأبيات زهير هذه تنتمي إلى ما سبق من التناص الذاتي المتكئ على الدلالة والصياغة جميعاً وهما ما نلمحه في تناصهما مع بيتي أوس السابقين، فالأبيات جميعها تدور حول عاطفة الحب التي كانت تملأ القلب حتى لحظة السكر بالمحبة: أم عمرو عند أوس، وسلمى عند زهير، وأما من حيث الصياغة الشعرية فقد كان ثمة اختلاف بسيط يؤول في نهاية الأمر إلى توحيد، وهذا الاختلاف في المركب الفعلي الذي بدأ به كل منهما أبياته، عند أوس نجد " صحا قلبه " وعند زهير في النصين نجد " صحا القلب " فالاختلاف الصياغي في تعريف القلب بالإضافة إلى الضمير عند أوس الذي يبدو أنه فضل الحديث بضمير الغائب عن نفسه، فهو يقوم بدور الراوي العليم بأحوال من يحدث عنه وهو قلبه هو، أما زهير فقد استخدم " ال " التي تحل محل ياء المتكلم ، فكأنه يقول صحا قلبي .

ويبدو أن زهيراً لم ينفلت من إسار تناصه بأوس إلا في البيتين الأخيرين ؛ لأنه في البيتين الأولين يتناص وأوس كلياً من حيث الدلالة التي تدور حول الصحو من السكر بحب المرأة مع التأكيد على معنى الانشغال بها ، أما في البيتين الأخيرين ، فإنه أراد ألا يصحو فقط من حب سلمى وإنما أراد أن ينصرف عنه على الجملة ؛ معللاً الرغبة في هذا الانصراف بما جاء به في المصراع الثاني للبيت الأول " وعُري أفراس الصبا ورواحله " حيث وظف البناء الاستعاري المائل في أفراس الصبا ورواحله بما يجسد ما يعتمل في نفسه من مخاوف مرتبطة بالزمن المنصرم . عُري . هنا وهو الشباب والإقبال على الحياة ، فلما عري الصبا وارتحل عنه ، أحس أن علاقته هذه وهم وباطل لابد أن ينتهي

٣٢. ديوان أوس ص ٨٢ .

٣٣. شعر زهير ص ٣١ ، أقفر : خلا ، التعانيق والثقل : موضعان صبر أمر : أي على طرف أمر ومنتهاه

٣٤. شعر زهير ص ٤٥ ، أقصر : كفّ ، معادله : جمع معدل وهو كل ما عدل فيه عن القصد .

عنه . أقصر باطله ، وهو ما لم نجده عند أوس بن حجر . خاصة أن انصرام الشباب أمر خارج عن إرادته ، وذلك ما يشير إليه بناء الفعل عربي للمجهول (٣٥) .

ومما ناص فيه زهير أوسًا قول هذا الأخير عن استعداد قومه للحرب ، وأن أسلحتهم ما تزال جديدة غير بالية (٣٦) :

لَعَمْرُكَ إِنَّا وَالْأَحَالِفَ هَوًّا لَفِي حِقْبَةٍ أَظْفَارُهَا لَمْ تُقْلَمِ

ويقول زهير (٣٧) :

لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السَّلَاحِ مُقْدَفٍ لَهُ لِبْدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقْلَمِ

فالتناص هنا مرتبط بالجملة الوصفية التي ختم بها كلا الشاعرين بيته ، وهي أظفارها لم تقلم عند أوس ، أظفاره لم تقلم عند زهير ، ولم يختلفا إلا في نوع الضمير المضاف إلى الموصوف ، فهو عند أوس ضمير تأنيث عائد على الحقبة في المصراع الأول ، وعند زهير ضمير تذكير عائد على الأسد في المصراع الأول وهذه الجملة الوصفية من التعبيرات الكنائية التي تنسب ريادتها إلى أوس وهي تشير إلى جِدَّة السلاح والاستعداد للحرب في أية لحظة ، وإذا كان التناص هنا قد ارتبط بالشكل والمضمون جميعًا ، فإن زهيرًا لم يقنع بالوقوف عند هذا الحد ، وإنما بالغ في الدلالة بربط ناصيته بالأسد وهو تعبير استعاري يشير به إلى الجيش ذي السلاح الشائك الحديد . ويقول أوس عن فضالة بن كعدة في مراثيه إياه (٣٨) :

عَلَى الْأَرْوَاحِ السَّقْبِ لَوْ أَنَّهُ يَقُومُ عَلَى ذِرْوَةِ الصَّاقِبِ
لَأَصْبَحَ رَتْمًا دُقَاقَ الْحَصَى كَمَتْنِ النَّبِيِّ مِنَ الْكَاتِبِ

فهو يصف فضالة بالعظمة والضخامة التي يبدو أثرها إذا علا الممدوح جبل الصاقب المعروف ، إذ سوف تصوير حجارته مدقوقة مكسورة كأنها الرمال . وناصر كعبٌ أوسًا في هذا البيت دلالة عند وصفه للناقة (٣٩) :

سَمُرُ الْعُجَايَاتِ يَتَرُكُنُ الْحَصَى زِيَمًا لَمْ يَقِهَنَّ رُؤُوسَ الْأَحْمِ تَنْعِيلِ

٣٥. د/ موسى ربابعة : الشعر الجاهلي : مقاربات نصية ص ١٠٥ . دار الكندي . الأردن . ٢٠٠٣

٣٦. ديوان أوس ص ١٢٠ ، وقد ضبطت الأحاليف بالرفع وهي منصوبة معطوفة على اسم إن .

٣٧. شعر زهير ص ٢١ ، مقْدَف : غليظ كثيف اللحم ، لِبْد : جمع لبدة وهي الشعر المتراكب بين كتفي الأسد

٣٨. ديوان أوس ص ١١-١٢ ، السَقْب له دلالات متعددة منها الطويل من كل شيء ومثله الصقب كما في لسان العرب مادة

سقب ١/٤٦٩ ، الصاقب اسم جبل في بني عامر ، رَتْمًا مدقوقًا ، النبي : رمل .

٣٩. ديوان كعب ص ٢٠ ، العجايات : جمع عجاية وهو العصب في باطن اليد ، زِيَمًا : متفرقة وعند الأصمعي : رَتْمًا

فهي من الضخامة بحيث إنها إذا وطئت الحصى فرقته ، أو جعلته مدقوقًا برواية رتمًا للأصمعي ، ويبدو من الرواية الأولى أن كعبًا ناصّ أوسًا في الدلالة مع الاحتفاظ ببعض لفظه ، وفي الرواية الثانية غير كعب في البنية اللغوية عندما جعل الحصى في موقع الفاعل ، في حين كان عند أوس في موقع اسم أصبح المؤخر مع الحفاظ على التناص اللفظي .

ويتناص كعب مع أوس لفظًا ودلالة في قول كعب عن حمار الوحش عندما يسمع صوتًا ، أو صوت الريح فيصاب بالخوف وكذلك في وصف رأسه :

يُقَلَّبُ لِلْأَصْوَاتِ وَالرَّيْحِ هَادِيًا تَمِيمُ النَّضِيِّ بَرَصَتُهُ الْمَكَادِمُ
وَرَأْسًا كَدَنَّ التَّجَرَّ جَابًا كَأَنَّمَا رَمَى حَاجِبِيهِ بِالْجَلَامِيدِ رَاجِمٌ (٤٠)

ويقول أوس في وصف حمار الوحش :

يُصَرِّفُ لِلْأَصْوَاتِ وَالرَّيْحِ هَادِيًا تَمِيمُ النَّضِيِّ كَدَحَتْهُ الْمَنَاسِفُ
وَرَأْسًا كَدَنَّ التَّجَرَّ جَابًا كَأَنَّمَا رَمَى حَاجِبِيهِ بِالْجَبَارَةِ قَازِفٌ (٤١)

ويبدو أن التشابه الشديد بين هذه الأبيات هو الذي دفع شارح ديوان كعب إلى القول بسرقة المعنى من شعر أوس (٤٢) ، فبيتا كعب لا يختلفان عن بيتي أوس إلا في ختام البيتين ، وهو اختلاف لفظي فحسب ، إذ الدلالة مشتركة بينهما ، بالرغم مما يلح في بيتي كعب من دقة في التصوير ، إذ قال في نهاية البيت الأول برصته المكادم ، يريد : عضضته الخدوش حتى كأن به برصًا ، ويقال " وآثار الكدوح إذا نبت الشعر عليها خرج أبيض " (٤٣) ، في حين اكتفى أوس بذكر العض دون آثاره ، وكذا فعل كعب في البيت الثاني إذ أتى بكلمة الجلاميد لتناصب بدلالاتها الصخرية الجامدة وحجمها الكبير عَظَمَ رأس الحمار ، ومن ثمة لم يكن في البيتين سرقة ، وإنما هو أشبه ما يكون بوقع الحافر على الحافر ، أو التناص الذي لا يقف عند حد النقل الحرفي أو النصي ، وإنما يوظف لإنتاج دلالة جديدة لم يقدّم بها النص السابق ، أو قصر عنها ، والتناص بهذه الوظيفة منحدر من تنظيرات باختين حول الحوارية ، وتعدد الأصوات " فهو الذي أكد على أن كل نص يقع عند ملتقى نصوص أخرى ، فهو يعيد النظر فيها ويكتفها ويراجع صياغتها ، أي أنه يحولها لتصبح دالة على أعم مما كانت تدل عليه " (٤٤) .

٤٠. ديوان كعب ص ١٠٣ ، هاديًا : المراد الرأس أو العنق ، تميم : تام ، النضي : العنق ، برصته المكادم : عضضته الخدوش وتركبت به ما يشبه البرص .

٤١. ديوان أوس ص ٧٣ ، كدحته : عضضته ، المناسف : جمع منسف وهو فم الحمار ، جابًا

٤٢. شرح ديوان كعب بن زهير . سابق . ص ١٤٣ .

٤٣. السابق ص ١٤٢ .

٤٤. د/حميد لحداني : القراءة وتوليد الدلالة ص ٢١ ط ٢٠٠٣ م . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء .

وعندما ينسب الحطيئة نفسه إلى بكر بن وائل ، ومنهم بنو عمرو بن عوف ، فإنه يتناص مع قول أوس مفتخرًا بقومه :

وَإِنْ مُقَرَّمٌ مِّنَّا ذَرًا حَدُّ نَابِهِ تَحْمَطُ فِينَا نَابُ آخَرِ مُقَرَّمٍ (٤٥)

فهم إذا هلك منهم سيد غضب وتخطمت متكبرًا سيد آخر ، وكأن سادتهم لا ينقطعون ، ولم تكن أرضهم بالعقيم ، إذ سرعان ما يخلف الأبطال الأبطال ، أما الحطيئة فقال في مدح بني عمرو بن عوف (٤٦) :

قَوْمٌ إِذَا ذَهَبَتْ خَضَا رِمٌ مِنْهُمْ خَلَفَتْ خَضَارُمُ

فهم أصحاب خير كثير ، ولهم معروف كثير وفضل كبير على غيرهم ، وهي صفة لم تكن لتقطع عنهم يومًا ؛ لأنه إذا هلك واحد منهم أو كلهم خلفهم كثيرون آخرون يحملون الصفات عينها ، والتناص هنا تناص مضموني دلالي ، وإن تشابها في البنية اللغوية من حيث الالتكاء على البنية الشرطية التي تشير إلى حتمية حدوث جملة الجزاء . تخمط عند أوس ، خلفت عند الحطيئة . لترتبها على جملة الشرط ٠ و يتناص كعب مع أبيه زهير في فكرة قطيعة المحبوبة التي بادرت بقطع حبال المودة معه وذلك قول زهير (٤٧) :

صَرَمْتُ جَدِيدَ حِبَالِهَا أَسْمَاءُ وَلَقَدْ يَكُونُ تَوَاصُلٌ وَإِخَاءُ

وقال كعب (٤٨) :

أَلَا أَسْمَاءُ صَرَمَتْ الْجِبَالَ فَأَصْبَحَ غَادِيًا عَزَمَ ارْتِحَالًا

فثم اتفاق دلالي ولفظي في آن معًا ، وذلك ما يبدو من المركب الفعلي الذي بدأ به زهير بيته ، وإن خالف كعب في البداية بالمركب الاسمي ؛ لأنه أراد التركيز على أسماء ، ومن ثمة رأى أن عليه مقابلة ذلك بأن يكون هو العازم على الارتحال ؛ ليقابل صنيعها بصنيع من جنسه ، في حين أراد زهير فعل الصرم ؛ ولذلك ختم بيته بما يدل على الرغبة في الوصال ٠

وفي سياق الصرم والرحيل وما ينتج عنه من القطيعة نجد زهيرًا يصف رحلة الطعائن ويدعو صاحبه لرؤيتهم فيقول من معلقته (٤٩) :

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ طَعَائِنٍ تَحْمَلْنَ بِالْعُلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرُثُمِ

ويقول كعب بن زهير (٥٠) :

٤٥. ديوان أوس ص ١٢٢ ، ذرا : وقع ٠

٤٦. ديوان الحطيئة ص ٢٦٤ ، الخضرم : المثير المعروف ٠

٤٧. شعر زهير ص ٢٠١

٤٨. ديوان كعب ص ١٣٣

٤٩. شعر زهير ص ١١

٥٠. ديوان كعب ص ١٢٩ ، الحزائق : جمع حزيقة وهي الجماعة ٠

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَانٍ كَنَخَلِ الْقُرَى أَوْ كَالسَّافِينِ حَرَائِقُهُ

فالتناص بينهما واضح من خلال المصراع الأول الذي يبدو وكأن كعباً قد نقله جملة من أبيه زهير ولم يفارقه إلا في الصورة التشبيهية التي ربط فيها بين الطعان فوق الهودج ونخل القرى ، أو جماعات السفن .

ويمتد التناص اللفظي الدلالي بينهما ، فلا يقف عند حد المصراع الأول كما بدا في البيتين السابقين وإنما يمتد ليشمل المصراع الثاني ، وذلك في هذا السياق الذي يصف فيه زهير حماراً وحشياً بالاندماج والضمور ، فيقول (٥١) :

فَإِصْ كَأَنَّهُ رَجُلٌ سَلِيبٌ عَلَى عَلِيَاءَ لَيْسَ لَهُ رِءَاءُ

فهذا الحمار وقت الهياج يدعو أخته ويجاوب الحمر ، حتى أصابه الهزال وألقى وبره ، فصار شبيهاً برجل عارٍ ليس عليه رداء ، ويقول كعب (٥٢) :

فَصَدَّ فَأَضْحَى بِالسَّلِيلِ كَأَنَّهُ سَلِيبٌ رَجَالٍ فَوْقَ عَلِيَاءَ قَائِمٌ

فهذا الحمار قد تردد عن ورود الماء من الخوف ، وقد أصابه الخوف بالهزال الذي بدا به وكأنه رجل سُلِبَتْ ثيابه ، ففر هارباً إلى العلياء من الأرض ، ويبدو تميز كعب في وصف الحمار بالهرب والوقوف على الأرض العالية ، أما زهير فلم يأت بجديد في نهاية بيته إذ قال ليس له رداء ، وذلك وصفاً لا يضيف جديداً لما سبق من تشبيهه بالرجل العاري المسلوب الثياب .

ويتناص الحطيئة مع شعر زهير بن أبي سلمى ، وذلك في الحديث عن ارتحال الصحاب ، يقول زهير (٥٣) :

إِنَّ الْخَلِيطَ أَجَدَّ الْبَيْنِ فَاَنْفَرَقَا وَغَلَّقَ الْقَلْبُ مِنْ أَسْمَاءَ مَا عَلَقَا

ويقول الحطيئة (٥٤) :

إِنَّ الْخَلِيطَ أَجَدُّوا الْبَيْنَ فَاَنْفَرَقُوا وَذَاكَ مِنْهُمْ عَلَى ذِي حَاجَةٍ خُرُقُ

فالتناص هنا في المصراع الأول من البيتين ، ولم يكن ثم مفارقة بينهما إلا في الضمير العائد على اسم إن ، فهو للمفرد عند زهير الذي جعل الخليط بمعنى المخالط المفرد ويريد به أسماء التي علق بها

٥١. شعر زهير ص ١٣٣ .

٥٢. ديوان كعب ص ١٠٣ .

٥٣. شعر زهير ص ٦٣ .

٥٤. ديوان الحطيئة ص ١٥٣ .

قلبه في المصراع الثاني ، في حين جاء عند الحطيئة في بضمير الجمع إذ جعل المخالط للجمع بمعنى المخالطين الذين تربطهم علائق المودة ، ثم ينصرفون و لا يلوون على أحد .

وإذا كان الحطيئة قد تعالق مع نص زهير السابق ، وقصر تعالقه على المصراع الأول ، فإنه يتناص معه ولكن في المصراع الثاني ، وذلك قول زهير على لسان غلامه (°) :

فَقَالَ : شِيَاهَ رَاتِعَاتٍ بِقَفْرَةٍ بِمُسْتَأْسِدِ الْقُرْيَانِ حُوَّ مَسَائِلُهُ

فقد رأى الغلام الحمير . الشياه . وهي ترتع وتلعب متنعمة بهذا المكان الذي طال نبت قريانه وقوي ، ويقول الحطيئة (٥٦) :

عَفَا مُسْحَلَانُ عَنْ سُلَيْمَى فَحَامِرُهُ تُمْشِي بِهِ ظِلْمَانُهُ وَجَاذِرُهُ

بِمُسْتَأْسِدِ الْقُرْيَانِ حُوَّ تِلَاعُهُ فَنُورُهُ مِيلٌ إِلَى الشَّمْسِ زَاهِرُهُ

وبرغم اختلاف السياق بين بيت زهير وبيتَي الحطيئة ، إذ السياق عند زهير سياق وصف رحلة الصيد ، في حين كان سياق الحطيئة الحديث عن خلو ديار سليمة منها وقد ارتحلت عنها ، بينما ألفت الحيوانات ديارها التي صارت مجاري للمياه التي استطال نبتها حتى صار مأوى لتلك الحيوانات ، فإن الحطيئة يتناص بالمصراع الأول من البيت الثاني مع عجز بيت زهير ، واختلف عنه في كلمة القافية برغم من اشتراكهما في الدلالة ، فالمسائل هي الماء يسيل إلى الرياض ، والتلاع هي مسيل الماء إلى الوادي .

ويتناص كعب بن زهير مع الحطيئة في حديثهما عن الطريق يكثر الورد من السير فيه ، يقول كعب (٥٧) :

وَمُسْتَهْلِكُ يَهْدِي الضَّلُولَ كَأَنَّهُ حَصِيرُ صَنَاعٍ بَيْنَ أَيْدِي الرُّوَامِلِ

فهذا الطريق المستقيم الذي يهتدي فيه الحائرون في بيانه ووضوحه يشبه حصيرا أتقنته امرأة حاذقة ويقول الحطيئة (٥٨) :

مُسْتَهْلِكُ الْوَرْدِ كَالْأُسْدِيِّ قَدْ جَعَلَتْ أَيْدِي الْمَطِيِّ بِهِ غَادِيَةً رُغْبَا

وتبدو المفارقة بينهما في قصر كعب الطريق على الاهتداء للسائرين به ، أما الحطيئة فقد قرنه بالهلاك لمن يردونه ، ويبدو أن كعبا كان يتناص مع بيت النابغة الذي يقول فيه (٥٩) :

كَأَنَّ مَجَرَ الرَّامِسَاتِ ذُبُولَهَا عَلَيْهِ حَصِيرٌ نَمَقَّتُهُ الصَّوَانِعُ

٥٥. شعر زهير ص ٥٠ ، المستأسد : ما طال من النبت وقوي ، حوَّ : شديد الخضرة ، القرين : مجاري الماء

٥٦. ديوان الحطيئة ص ١٩ - ٢٠ .

٥٧. ديوان كعب ص ٦٧ ، الروامل : النواصج ، الصناع : المرأة الحاذقة بالعمل .

٥٨. ديوان الحطيئة ص ٧ ، مستهلك الورد : طريق قد درس ، رغبا : طرق واسعة .

٥٩. ديوان النابغة الذبياني تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ص ٣١ ط ١٩٨٥م - دار المعارف - القاهرة

ثانيًا : التناص بين الشعراء الأربعة وغيرهم :

تتكئ النظرية التناصية على فكرة حضور نصٍّ أو نصوصٍ لمبدعٍ آخر في نصٍّ للشاعر موضوع الدرس، وهذا الحضور يشير إلى اتكاء التناص في الأساس على الناحية اللفظية؛ لأنها هي التي تستدعي عملية التناص، ومع ذلك فقد رأينا فيما سبق أن التناص لا يقف فقط عند اللفظ، وإنما هو يشمل اللفظ والمعنى جميعًا؛ لأن اللفظ هو الصورة الحسية للمعنى، وكثيرًا ما يشترك الشعراء في المعاني، أو يتنازعون فيها مع اختلاف أوزانهم وألفاظهم المعبرة عنها، وتبقى الحقيقة التي يقولها الجاحظ " ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه " (٦٠) ؛ لأن المعاني مطروحة في الطريق، وإنما يكون التمايز في تخير اللفظ، وإقامة الوزن، وغيرها من أسس النظم (٦١) .

وبالرغم من أن تاريخ العرب في الجاهلية ما يزال يحاط بضروب من التخمين الذي تختفي معه المرجعية التاريخية التي تميز السابق من اللاحق ، فقد تواترت الأخبار على التقدم الزمني لبعض الشعراء ، كما هو الشأن مع امرئ القيس الذي كان بعد خاله المهلهل بن ربيعة ، وقد " سبق . امرؤ القيس . العرب إلى أشياء ابتدعها ، واستحسنتها العرب ، واتبعته فيها الشعراء " (٦٢) ، ولعل هذا السبق هو الذي دفع غير واحد من النقاد القدامى إلى اتهام الشعراء بالأخذ عنه ، أو السرقة منه مع تحفظ البحث على لفظ السرقة ، أو لفظ الأخذ ؛ لما سبق القول من شركة الألفاظ والمعاني بين الشعراء . على أن أسبقية امرئ القيس الزمنية ، وسبقه الإبداعي لم يمنعه من أن يكون النموذج الذي تعالقت مع نصوصه إبداعات الشعراء الذين عاصروه ، أو جاءوا من بعده ، وقد مثلت نصوصه ، ونصوص غيره ممن تناص معه أو مع غيره من الشعراء التناص الخارجي الذي يمكن ارتكازه على المحاور الآتية :

١- الأطلال وما يلتحق بها :

مثلت الأطلال وما استدعته من البكاء والشكوى ومخاطبة الربع والرفيق ، والحديث عن الطعائن بابًا واسعًا من أبواب الشعر العربي القديم ، إذ اتخذت حيزًا واضحًا في هذا الشعر ، وهو مقدمات الكثير من القصائد . كما سبق من قول ابن قتيبة . ويبدو أن أول من وقف على الأطلال وبكاها هو الشاعر الذي أشار إليه امرؤ القيس في بيته الذي يقول فيه :

عُوجًا عَلَى الطَّلِّ الْمُحِيلِ لَعْنًا نَبْكِ الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حِذَامِ (٦٣)

٦٠. الجاحظ : الحيوان . سابق . ٣/ ٣١١ .

٦١. السابق ٣/ ١٣١ .

٦٢. ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء . سابق . ١/ ٥٥ ، وانظر فيه أيضًا : ٤٠ - ٤١

٦٣. حسن السندوي : شرح ديوان امرئ القيس ومعه أخبار المراقبة وأشعارهم ص ٢٠٠ ط ١٩٨٢/٧ المكتبة الثقافية

وابن حذام هذا يُعد من الشعراء المجهولين المختلف في وجوده ومن مظاهر هذا الاختلاف تنوع اسمه بين ابن حذام ، وابن خدام وابن خدام وحذيم ، وبين ابن حمام كما في رواية أخرى للبيت السابق ، وغير ذلك مما يضرب بنسب إلى الظن والتخمين ، وما دام الأمر كذلك ، وليس بين أيدينا ما يدل على شخصية هذا الرجل ، فإن من المسلمات لدى النقاد القدامى أن امرأ القيس قد فتح للشعراء أبواباً كثيرة من الموضوعات ومنها موضوع الطلل والمقدمة الطللية " التي نسجها بألوانها وخطوطها وظلالها المشرقة الزاهية ، واستطاع أن يجسم عناصرها ، ويشخص مقوماتها على خير ما يكون التجسيم والتشخيص " (٦٤) ، وذلك ما يعني ريادته في هذا الموضوع ، وكل من تكلموا عن الأطلال وتداعياتها إنما كانوا يتناصون معه ، من ذلك قوله في تحية الطلل والدعاء له (٦٥) :

أَلَا عِمَ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي وَهَلْ يِعْمَنُ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي
يتناص معه زهير فيقول (٦٦) :

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا أَلَا عِمَ صَبَاحًا أَيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْلَمْ

وإذا كانت " عم صباحاً ، أو عم مساءً " من أدعية الجاهليين يقدمونها بين يدي ملوكهم وعظمائهم، فإن التوجه بها إلى الطلل أو الربع يشير إلى مكانتهما من نفس الشاعر تلك المكانة التي توقف بها امرؤ القيس عند حد الدعاء المحاط بالشك في هذا النعيم، بينما لم يقنع زهير بهذا الدعاء، وإنما أضاف له الدعاء بالسلامة من التغير والبلى؛ ولذلك استخدم كلمة الربع بما تستدعيه من معنى الربيع الدال على الحياة بما فيه من الخضرة والنماء والأمطار، وغيرها من مظاهر الحياة •

والبكاء على الرسوم والأطلال له دلالاته على مكانتها ومكانة من كانوا يسكنونها من نفس الشاعر ؛ ولذلك نجد الوقوف على الأطلال مقترناً بهذه العاطفة الجياشة نحو المرأة من ناحية ، ونحو ديارها الدارسة من ناحية أخرى ، وها هو امرؤ القيس يلتبس من صاحبيه الوقوف أمام أطلال المحبوبة والبكاء من أجلها فيقول (٦٧) :

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْلِ
وناصه الحطيئة قائلاً (٦٨) :

وَقَفْتُ بِهَا فَاسْتَنْزَفْتُ مَاءَ عَبْرَتِي بِهَا الْعَيْنُ إِلَّا مَا كَفَفْتُ بِهِ طَرْفِي

٦٤.د/ حسين عطوان : مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي . سابق . ص ٨١

٦٥. شرح ديوان امرئ القيس . سابق . ص ١٥٨

٦٦. شعر زهير ص ١١

٦٧. شرح ديوان امرئ القيس . السابق . ص ١٤٣

٦٨. ديوان الحطيئة ص ١١٨ •

كما ناصه كعب فقال (٦٩) :

أَمِنْ دِمْنَةِ الدَّارِ أَقْوَتْ سِنِينَا بَكَيْتَ فَظَلَّتْ كَنِيبًا حَزِينَا
فَلَمَّا رَأَيْتُ بِأَنَّ الْبُكَاءَ سَفَاهَ لَدَى دِمْنٍ قَدْ بَلِينَا
رَجَرْتُ عَلَى مَا لَدَيَّ الْقُلُوبُ صَ مِنْ حَزْنٍ وَعَصَيْتُ الشُّؤُونَا

وبرغم حضور النص المرقسي في نصي الحطيئة وكعب ، إلا أننا نجد ثمة مفارقة معه ، وهي مفارقة تشير إلى أن التناص لا يعني فقط حضور النص الغائب وتعالقه مع النص الحاضر ، وإنما تشير إلى ما يدخله المناص على النص المتعالق من تغيير وتحوير يستدعيه تغير السياق ، فإذا كان امرؤ القيس قد التمس البكاء وكأنه كان عصياً عليه ، أو رأى أنه من الواجب عليه البكاء على هذه الرسوم ، فإن الحطيئة رغم ما عُرف عنه من صفات تباين الجيشان العاطفي يجد عينه قد اغرورقت طواعية بمنظر هذه الرسوم الدارسة ، وأما كعب فقد بكى ، واستدرك أن البكاء على الدمن البالية سفاهة ، ومن ثم راح يسلي نفسه عن البكاء بالترحال فوق ناقلته القلوص .

ورحلة الطعائن تأتي رادفة للوقوف على الطلل في كثير من قصائد الشعر العربي القديم ، ومن ثمة فهي تأخذ حيزاً من بنية القصيدة القديمة ، والشعراء يختلفون فيما بينهم من حيث تصوير هذا المشهد ، من ذلك قول علقمة بن عبدة (٧٠) :

رَدَّ الْإِمَاءُ جِمَالَ الْحَيِّ فَاحْتَمَلُوا فَكُلُّهَا بِالتَّزِيدِيَّاتِ مَعْكُومُ
عَفْلاً وَرَفْماً تَظَلُّ الطَّيْرُ تَتَّبَعُهُ كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الْأَجْوَابِ مَدْمُومُ

إنها صورة بقدر ما تبعث على تأفف وتضجر من منظر الطير وهي تنهالك على ستور الهودج الحمراء ، وهي تخالها لحماً مدمماً ، فإن الشاعر برع في الربط بين ألوان الستائر الحمراء المشدودة والثياب الموشاة بالحمرة ، ومشهد الطعن ، الذي صورته زهير متناصاً مع علقمة فقال (٧١) :

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَانٍ تَحْمَلْنَ بِالْعُلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثَمِ
عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَكِلَّةٍ وَرَادٍ حَوَاشِيَهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِ

وقد نجح زهير في رسم صورة الهودج وألوان ستوره الحمراء التي تشبه الدم دون أن يخلص إلى الصورة الوصفية للطيور المتهاكة على المنظر اللوني للدم عند علقمة وهي صورة مستقبحة ، ويتناص الحطيئة مع علقمة في البيت السابق نفسه فيقول :

٦٩. ديوان كعب ص ٧٣

٧٠. شرح ديوان علقمة بن عبدة برواية الأعلام الشنتمري ، تقديم د/ نصر الحتي ص ٣٣ - ٣٤ . ط ١/ ١٤١٤هـ / ١٩٩٣ م . دار

الكتاب العربي . لبنان ، التزيديات : ثياب منسوبة إلى تزيد بن حمدان ، المعكوم : المشدود بثوب

٧١. شعر زهير ص ١١

يُعَالِينَ رَقْمًا فَوْقَ عَقْمٍ كَأَنَّهُ دَمُ الْجَوْفِ يَجْرِي فِي الْمَذَارِعِ وَاشِلُهُ^(٧٢)

فقد شبه حمرة ما على البعير من العقل والرقم بدم الجوف ، وقد اختلف تصويره هذا عن تصوير علقمة ، إذ جعل الحطيئة ستور الهوداج من الطول حتى وصلت ركبتي البعير ، وجعل خيوطها الحمراء كالدماء تسيل على هاتين الركبتين ، أما علقمة ، فقد كانت صورته باعثة على الكراهة . وربما كان تصوير بشر بن أبي خازم للظعائن وهوداجهن أكثر حضوراً في نصي زهير والحطيئة السابقين في قوله (٧٣) :

عَلَيْهِنَّ أَمْثَالُ خُدَارِي وَفَوْقَهَا مِنْ الرِّيطِ وَالرَّقْمِ التَّهَاوِيلُ كَالدَّمِ

إن هذه الركائب عليها من مفارش الصوف الملونة . أمثال . باللون الأسود . خداري . وعليها ملاءات من الصوف الأصفر والأحمر الذي يشبه لون الدم ، وهي المفردات التي استخدمها زهير في وصفه لما على الهوداج من الأنماط التي تفتش عليه ، والكلة وهي الستر ، وكلها باللون الأحمر الذي يشبه لون الدم غير أن زهيراً قد قصر حضور اللون الأحمر على الحواشي دون أن يعم الستور والأنماط جميعها ، وكذلك فعل الحطيئة الذي امتاز منهما بحركية الدم ، وعدم سكونه ، عندما جعله يسيل إلى ركبتي البعير .

٢- الحيوان : الفرس :

يبدو وصف امرئ القيس الشهير للفرس في معلقته وفي غيرها من شعره وكأنه النموذج المحتذى لوصف الخيل في القصيدة الشعرية ، إذ وصف الفرس بأوصاف بالغة الروعة والدقة ، وكونه النموذج المحتذى لأنه " استطاع أن يغزو عقل الشعراء في كل ما قال سواء في موضوع الخيل أم في غيره من الموضوعات والذي يريد أن يقدر صنيع امرئ القيس عليه أن يتتبع صنيع الشعراء في الخيل من بعده ، وسوف يرى أنهم لم يستطيعوا الانفكاك من أسر امرئ القيس ؛ فقد فتح لهم أبواب المعاني التي يدخلون منها " (٧٤) من ذلك قوله (٧٥) :

فَلَأَيَّ بِلَايٍ مَا حَمَلْنَا غُلَامَنَا عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوكِ السَّرَاةِ مُحَنَّبٍ

وهو النص الذي نجد له حضوراً طاعياً في قول زهير (٧٦) :

فَلَأَيَّ بِلَايٍ مَا حَمَلْنَا غُلَامَنَا عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوكِ ظِمَاءٍ مَفَاصِلُهُ

٧٢. ديوان الحطيئة ص ١٣١، المذارع : ما فوق ركة البعير ، الواشل : القاطر وهو ما فوق القطر ودون السيلان

٧٣. شرح ديوان بشر بن أبي خازم تقديم وشرح مجيد طراد ص ١٣٦ دار إحياء الكتاب العربي ط ١ / ١٩٩٤م لبنان .

٧٤. د/ مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم . سابق . ص ٧٧ .

٧٥. شرح ديوان امرئ القيس . سابق . ص ٥٤ ، محبوك : مجدول مدمج موثق الخلق ، محنّب : مقوس

٧٦. شعر زهير ص ٥٢

وبرغم تعلق نص زهير هذا مع النص المرقسي السابق لفظاً ودلالة لدرجة قريبة مما يمكن أن يقال معها إنه وضع الحافر على الحافر ، فإننا نستطيع أن نلمح ما بينهما من اختلاف ليس مبعثه ما بين نهاية النصين من اختلاف ، وإنما مبعثه الدقة في التعبير الوصف لظهر الفرس ، فهو عند امرئ القيس مجدول ومقوس وعند زهير مجدول ، أما مفاصله فهي قليلة اللحم يابسة ، وليست برهلة ، وبذا توصف العتاق من الخيل • ويصفه امرؤ القيس في موضع آخر فيقول (٧٧) :

سَلِيمُ الشَّظَى عَيْلُ الشَّوَى شَنِجُ النَّسَا لَهُ حَجَبَاتٌ مُشْرِفَاتٌ عَلَى الْفَالِ

ويتناص معه في هذا الوصف كعب فيقول (٧٨) :

سَلِيمُ الشَّظَى عَيْلُ الشَّوَى شَنِجُ النَّسَا كَأَنَّ مَكَانَ الرَّدْفِ مِنْ ظَهْرِهِ قَصْرُ

حيث نجد حضور المصراع الأول من بيت امرئ القيس في بيت كعب الذي اختلف عنه في الصورة التشبيهية التي رسمها لمؤخرة الفرس ، ويقول زهير (٧٩) :

أَمِينٌ شَطَاهُ لَمْ يُخَرِّقْ صِفَافُهُ بِمَنْقَبَةٍ وَلَمْ تُقَطَّعْ أَبَا جُلُهُ

فقد تناص مع امرئ القيس في الوصف : سليم الشظى ، وإن كان استعاض عن كلمة سليم بكلمة أمين وكنيتهما بمعنى واحد إذ تشيران إلى القوة • الناقة :

شغلت الناقة الحيز الأعظم فيما يتعلق بالحيوان من مساحة في الشعر الجاهلي ؛ لما كان لها من الأهمية الكبرى في حياة العرب ، وقد جاءت الأوصاف التي أضفاها الشعراء عليها من الكثرة والتنوع ، وقد انتشحت فيها كلها بالسياق النفسي والاجتماعي الذي نظم فيه الشعراء قصائدهم ، ومن ثمة كان التناص فيما بينهم من خلال موضوع الناقة أمراً طبيعياً ، وإن تفرد البعض منهم في وصف الناقة ، وأبدع فيه على نحو ما هو معروف عن ناقة طرفة الذي يصف أذنيها فيقول (٨٠) :

مَوْلَتَانِ تَعْرِفُ الْعِثْقَ فِيهِمَا كَسَامِعَتَي شَاةٍ بِحَوْمَلٍ مُفَرَّدٍ

ففي وصف الأذنين بأنهما مَوْلَتَانِ دال على الحدة والدقة ، وهو أمر يُحمد في آذان الإبل ؛ ولذلك أُرِدَفه طرفة بقوله تعرف العتق فيهما ، وهو ما يتناص معه زهير في قوله (٨١) :

وَسَامِعَتَيْنِ تَعْرِفُ الْعِثْقَ فِيهِمَا إِلَى جَذْرِ مَذْلُوكِ الْكُغُوبِ مُحَدَّدٍ

٧٧. شرح ديوانه ص ١٦٥ الشظى : عظم لاصق بالذراع شنج : منقبض ، الفال : الفائل وهو عرق بجانب الذيل •

٧٨. لم يرو هذا البيت في الديوان بينما نسبته ابن قتيبة إليه في الشعر والشعراء ١٣١/١ على أنه أخذه من امرئ القيس

٧٩. شعر زهير ص ٤٩ ، الصفاق : الجلدة السفلى من البطن ، منقبة : حديدة ينقب بها ، الأبالج : عروق في اليد •

٨٠. ديوان طرفة تقديم كرم البستاني ص ٢٨ دار صادر . بيروت د • ت . مَوْلَتَانِ : حادتان دقيقتان ، شاة : ثور •

٨١. شعر زهير ص ١٨١ •

نلاحظ حضور المصراع الأول من بيت طرفة عند زهير الذي استخدم كلمة سامعتين بدلاً من مؤللتين عند طرفة ، وكلتاهما تشير إلى معنى الأذن ، ويبقى أن زهيراً لم يقف بوصفه عند حد السامعتين / الأذنين ، وإنما امتد ليشمل قرونها وأصول هذه القرون التي جعلها ملساء ، كما جعل الرأس دقيقة حادة ؛ ليكون ثم تناسق بين وصف الرأس ووصف الأذنين • وفي سياق وصف الناقة يتحدث النابغة الذبياني عن الثور ، فيصفه بقوله (٨٢) :

مِنْ وَحْشٍ وَجَرَةٍ مُوشِيٍّ أَكَارِغُهُ طَاوِي الْمَصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الْفَرْدِ

فهذا الثور الموشاة قوائمه بالخطوط السوداء ينتمي إلى وجرة هذا المكان القليل الماء ؛ ولذا كانت بطون وحشه طاوية لقلّة شربها الماء وهي ضامرة ، وإن كان جسده أبيض لماعاً كالسيف ، وناصه كعب فقال (٨٣) :

شَبَّهْتُهَا لَهَقَ السَّرَاةِ مُلَمَعًا مِنْهُ الْقَوَائِمُ طَاوِي الْمَصْرَانِ

فهو يشبه هذه الناقة بالثور الأبيض الظهر ذي الخطوط السوداء . ملماً . الضامر البطن ، وقد كَتَى عن ضمور بطنه بقوله : طايي المصران ، مثلما قال النابغة : طايي المصير ، والفرق بين النصين هو مجيء كعب بصيغة الجمع بينما جاء النابغة بصيغة المفرد ، ويصف بشر بن أبي خازم الثور فيقول (٨٤) :

يُثِيرُ وَيُبْدِي عَنْ عُرُوقٍ كَأَنَّهَا أَعْنَةُ خَرَّازٍ تُحَطُّ وَتُبْشَرُ
فَأَضْحَى وَصِئْبَانُ الصَّقِيعِ كَأَنَّهَا جَمَانٌ بِضَاحِي مَتْنِهِ يَتَحَدَّرُ

أما كعب فيتناص معه قائلاً في مثل هذا الوصف (٨٥) :

عَسَلْتُهُ حَتَّى تَخَالَ فَرِيدًا وَجُمَانًا عَنْ مَتْنِهِ مَخْدُورًا
فِي أَصُولِ الْأَرْطَى وَيُبْدِي عُرُوقًا ثِدَاتٍ مِثْلَ الْأَعْنَةِ خُورًا

فالنصان يتفقان على تصوير حبات المطر المتساقط على جلد الثور وقد تجمد بحبات اللؤلؤ عند بشر بن أبي خازم ، أما كعب بن زهير فلم يشأ أن يصف هذه الحبات بالجمود ، أو السكون ، وإنما هو يحركها بجعلها كاللؤلؤ الذي انفصل عن سلكه ، كما نلاحظ اتفاقاً لفظياً ، إلى جانب التوافق الدلالي التصويري ، فثمة ألفاظ مشتركة بينهما منها : يبدي ، عروق ، جمان ، التحدر ، أعنة •

٨٢. ديوان النابغة الذبياني : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . سابق . ص ١٧ •

٨٣. ديوان كعب ص ١٤٦ ، المصران : الأمعاء ومفردها مصير •

٨٤. شرح ديوان بشر . سابق . ص ٧٠ - ٧١

٨٥. ديوان كعب ص ١١٤ •

النعامة والقطاة :

ومن تناصت شعراء الصنعة مع غيرهم في سياق وصف النعامة قول كعب (٨٦) :

وَقَارَبْتُ مِنْ جَنَاحَيْهَا وَجُوجُجُهَا سَكَاءُ تَنْثِي إِلَيْهَا لَيْنًا خَصِيفًا

فهو يصف آذان النعام بالدقة واللصوق بالرأس حتى يكاد لا يظهر لها أذن ، وهو هنا يتناص مع قول علقمة بن عبدة في المعنى نفسه (٨٧) :

فُؤُهُ كَشِقِّ الْعَصَا لِأَيَّا تُبَيِّنُهُ أَسَكُّ مَا يَسْمَعُ الْأَصْوَاتَ مَصْلُومٌ

فهما يتفقان على وصف أذن النعامة بالصغر واللصوق بالرأس حتى لا تكاد تظهر ، وللقطاة حالة خاصة ترتبط بها ، وهي أنها عند هياجها تصيح كأنها تقول : قطا قطا ، يقول النابغة (٨٨) :

تَدْعُو الْقَطَا وَبِهِ تَدْعَى إِذَا انْتَسَبَتْ يَا صَدَقَهَا حِينَ تَلْقَاهَا فَتَنْتَسِبُ

فالقطا يدعو أقرانه باسمه ، وبه يناديه أقرانه ، ومن ثم فإنه حين ينسب نفسه فإنما يكون صادقاً في نسبه لأنه ينطق باسم ذاته ، و يتناص معه كعب فيقول (٨٩) :

بِحَافَتِهِ مَنْ لَا يَصِيحُ بِمَنْ سَرَى وَلَا يَدْعِي إِلَّا بِمَا هُوَ صَادِقُهُ

فالقطا إذا كان بجانب الماء لا يصيح بمن أتاه ليلاً ، كذلك لا يدعي إلا باسم نفسه ، فضرب به المثل في الصدق فيقال : " أصدق من قطاة " (٩٠) .

٣- الفخر والمدح :

الفخر واحد من الفنون الرئيسية في الشعر الجاهلي، وهو يشير إلى " التغني بالفضائل والمثل العليا والتباهي بالسجايا النفسية والصفات القومية والزهو بالفعال الطيبة، وألذ أحاديث المرء عنده هو حديثه عن نفسه وخصاله وفعاله " (٩١) ولأنه كذلك فإن معاني الشعراء تكاد تتفق فيه ، والاتفاق يستثير قضية التناص حيث يتناص اللاحق مع من سبقه ، ويبدو ذلك من خلال اللفظ والدلالة كالذي نراه من قول امرئ القيس عن نفسه التي تأبى المقامة ببلدة إذا تعرضت للذل والهوان (٩٢) :

وَإِذَا أُذِيْتُ بِبَلَدَةٍ وَدَعْتُهَا وَلَا أَقِيمُ بِغَيْرِ دَارٍ مُقَامٍ

٨٦. ديوان كعب ص ٦٠ ، سكاء : أي أذنهما صغيرة ، الجُوجُ : الصدر ، الخصف : ما يخلط بين شيئين .

٨٧. شرح ديوان علقمة . سابق . ص ٣٩

٨٨. ديوان النابغة الذبياني . سابق . ص ١٧٧

٨٩. ديوان كعب ص ١٢٩

٩٠. الميداني : مجمع الأمثال تقديم وتعليق نعيم زرزور ٤٠٩/٢ . د . ت . دار الكتب العلمية . بيروت . لبنان .

٩١. د/ يحيى الجبوري : الشعر الجاهلي : خصائصه وفنونه ص ٣٠٠ ط ١٤٢٢/٩هـ / ٢٠٠١م مؤسسة الرسالة .

٩٢. شرح ديوان امرئ القيس . سابق . ص ٢٠٣

وهو المعنى الذي يتناص معه فيه أوس بن حجر في قوله (٩٣) :

أَقِيمِ بَدَارِ الْحَزْمِ مَا دَامَ حَزْمُهَا وَأَخْرِ إِذَا خَالَتِ بِأَنْ أَتَحَوَّلَا

فالتناص الدلالي يبدو في افتخار كلٍّ منهما بعزة النفس التي لا ترضى المقامة بدار تشعر فيها بشيء من الهوان ، ونلمح فيهما تناصاً لفظياً من خلال الدوال اللغوية : أقيم ، دار ، وتناصاً ترادفياً بين : ودعتها عند امرئ القيس و أتحول عند أوس •

وإذا كان تناص أوس مع امرئ القيس ذاتياً ، فإن الحطيئة يتناص قومياً مع أبي دؤاد في قول هذا الأخير مفتخراً بحرصه وقومه على رعاية حق الجار (٩٤) :

تَرَى جَارَنَا آمِنًا وَسُطْنًا يَرْوَحُ بِعَقْدٍ وَثِيقِ السَّبَبِ
إِذَا مَا عَقَدْنَا لَهُ ذِمَّةً شَدَدْنَا الْعِنَاجَ وَعَقَدَ الْكَرْبَ

أما الحطيئة فقال في آل شماس المعروفين بأنف الناقة (٩٥) :

قَوْمٌ إِذَا عَقَدُوا عَقْدًا لِحَارِهِمْ شَدُّوا الْعِنَاجَ وَشَدُّوا فَوْقَهُ الْكَرْبَا

وهو تناص دلالي لاتفاق النصين على إحكام العقد الذي يبرمونه مع جاره ، ونجد مع التوافق الدلالي توافقاً لفظياً ممثلاً في المفردات : عقد ، شد ، العنجا ثم الكرب •

وقال الحارث بن حلزة مفتخراً بنصرة قومه لعمر بن هند يوم عين أباغ بينه وبين المنذر بن ماء السماء اللخمي ، وقد انتهت المعركة بمقتل المنذر (٩٦) :

فَنَحْنُ غَدَاةُ الْعَيْنِ يَوْمَ دَعَوْتَنَا أَتَيْنَاكَ إِذْ ثَابَتْ عَلَيْكَ الْحَلَابُ

وناصه زهير في مدح فوارس الحارث بن ورقاء الصيداوي (٩٧) :

فِي حَوْمَةِ الْمَوْتِ إِذْ ثَابَتْ حَلَابُهُمْ لَا مُقْرِفِينَ وَلَا غَزْلَ وَلَا مِيلَ

فالنصان يتفقان على مدح الجنود في المعركة بالقوة والشجاعة ، ويفتخر الحارث بن حلزة بنصرة عمرو بن هند عندما ثابت عليه الحلائب / جماعات العدو وكادت تتال منه ، ويتعالق زهير مع هذا النص : ثابت الحلائب مغيراً في تعريف الحلائب بالضمير العائد على جنود العدو ثابت حلائبهم ، ويتميز وصف زهير للجنود بأنهم من نسب طيب ، إذ ليسوا بلئام الآباء ، وهم مدججون بسلحهم مستعدون للنصرة ، متوجهون إلى المعركة ثابتون على ظهور خيولهم فلا يميلون و لا ينحرفون •

٩٣. ديوان أوس ص ٨٣

٩٤. البيتان ذكرهما ابن قتيبة في الشعر والشعراء ١/ ٢٤٠ على أنهما مما أخذه الحطيئة من أبي دؤاد

٩٥. ديوان الحطيئة ص ١٥ ، العنجا : حبل يُشد أسفل الدلو إذا كانت ثقيلة ، والكرب : عقد يشد على عراقي الدلو •

٩٦. ديوان الحارث بن حلزة إعداد وتقديم طلال حرب ص ٦٣ . ط ١٩٩٦م . دار صادر . الحلائب : الأنصار

٩٧. شعر زهير ص ٩٨ ، لا مقرفين : ليسوا بلئام الآباء •

وفي ضوء ما سبق من دراسة التناص الداخلي / الذاتي والخارجي عند شعراء الصنعة تبين للباحث ما يلي :

١. أن هؤلاء الشعراء قد تناصوا مع شعرهم تناصاً ذاتياً بدا أنه قد كان رغبة في إعادة إنتاج دلالة ما لم تقنع بها الذات الشاعرة ، ومن ثم راحوا يتقفون ويهذبون وينقحون أشعارهم ، ويعيدون فيها الحوار " مع لحظة سابقة من لحظات شعرية الذات " (٩٨) الراغبة في الوصول بشعريتها إلى منطقة الجودة التي ترضيها أولاً ثم المتلقي ثانياً ؛ ولذلك بدا في كثير من أشعارهم تفوقهم على من تناصوا معهم خارجياً .

٢. لم ينغلق هؤلاء الشعراء على ذواتهم وأشعارهم وحدها ، وإنما تناصوا مع غيرهم من الشعراء السابقين أو المعاصرين لهم تناصاً خارجياً امتد ليشمل الكثير من الدلالات التي ناصوا فيها غيرهم في مثل : الأطلال والظعائن والحيوان والفخر والمدح ، وغيرها من الدلالات التي طرقها السابقون حتى كأنهم لم يتركوا للاحقين شيئاً في قول عنتر بن شداد من مطلع معلقته (٩٩) :

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمٍ

وناصه كعب بن زهير مؤكداً ما قاله (١٠٠) :

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيْعًا وَمُعَادَا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورًا

٣- أن التناص لا يتعلق بالمضمون وحده ، وإنما يمتد ليشمل المضمون والشكل معاً ، إذ الأصل فيه حضور نصٍّ سابق في نصٍّ لاحقٍ أو معاصر مع شيء من التحوير الفني في بنية النص المتناص ، أو تحوير في الدلالة المنوطة بالتناص .

٩٨. إيمان مرسل : التناص الصوفي في شعر أدونيس ص ٩٨ . رسالة ماجستير بإشراف د/ جابر عصفور . مخطوطة بكلية

الآداب جامعة القاهرة ١٩٩٨ م .

٩٩. ديوان عنتر بن شداد تحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي ص ١٨٨ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠١ م

١٠٠. ديوان كعب ص ١١٣ .

المبحث الثالث : تناص الأمثال :

الأمثال مجموعة من النصوص اللغوية التي تتسم بالإيجاز الدال على معنى مرتبط بحدث ورد فيه وحدث آخر مماثل يُضرب فيه ؛ ولذلك وصفت الأمثال بأنها سائرة على الألسن لتشابه الحوادث ، وقد ذكر ابن رشيق القيرواني أنه يوجد " في كلام العرب كثيرًا نظمًا ونثرًا ، وأفضله أجزه ، وأحكمه أصدقه " (١٠١) وله مكانة كبيرة في التراث العربي . شفاهة وكتابة . مكانة تجلت في كثرة المؤلفات التي عرضت له جمعًا وشرحًا وتفسيرًا واستشهادًا ، ولم يكن الأمر قاصرًا على العرب وحدهم ، وإنما امتد ليشمل الأمم الإنسانية جميعها " فليس ثمة جنس أدبي أعدل قسمة بين الأمم كالمثل " (١٠٢) .

ولأنه مجموعة من المداميك أو التراكيب اللغوية الخاصة أو الجاهزة ، فقد يكون من الصعوبة بمكان أن ينقله الشاعر بصورته النصية التي ورد عليها بسبب الطبيعة الإيقاعية للغة الشعرية ، وقوانين الوزن والقافية ، ومن ثم فإن الشاعر قد يحور في نص المثل ليوائم فنه ولغته الشعرية " التي تتميز بالتوتر الدائم بين الثابت والمتغير من وسائل الصياغة ، بين الموروث من تقاليد النظم الشعري والمضاف إلى هذه التقاليد ، مما تتمخض عنه عبقرية المبدع وطريقته الخاصة في التعامل مع أدواته ، ومن حصاد هذا التوتر ينمو المذخور من أعراف اللغة ومناهجها في الأداء ويبدو المبدع كما لو كان يتجاوز حدود هذا المذخور ، على حين أنه يمتد بها ويثريها ، كما تبدو بصماته التعبيرية الخاصة وكأنها صدع في جدار اللغة الشعرية على حين أنها إعادة لبناء هذه اللغة ومحاولة لاستئناف تشكيلها في نسق صياغي جديد " (١٠٣) وتلك طبيعة المبدع الفنان في التعامل مع لغته الشعرية .

ومن هذا المنطلق كانت تناصات الشعراء الأربعة مع نصوص الأمثال الموجودة بين أيديهم فالكثير من تناصاتهم كان يتم وكأنه صدع في جدار البنية اللغوية الموروثة للمثل ، وبعضها كان يتكئ على مضمون المثل ودلالته دون بنيته اللغوية ، ثم يعيد التعبير عنه أو تشكيله في نسق صياغي جديد تستدعيه طبيعة التجربة وثوابت الصياغة الفنية ، والبعض القليل من التناصات كان يحافظ على البنية اللغوية للمثل ، فينقلها كما هي دون تغيير أو تحوير ، و على ذلك تكون تناصاتهم مع الأمثال على النحو التالي :

تناصات المثل بنية ودلالة :

١٠١. ابن رشيق : العمدة . سابق . ٢٨٠/١

١٠٢. حاتم عبيد : المثل : قضايا ومعناه : مجلة فصول العدد ٦٧ صيف/خريف ٢٠٠٥م ص ٣٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١٠٣. د/ محمد فتوح : شعر المتنبي : قراءة أخرى . سابق . ص ٣١

يقول أوس بن حجر (١٠٤) :

فَأَحْسَنَ سَعْدٌ فِي الَّذِي كَانَ بَيْنَنَا فَإِنْ عَادَ بِالْإِحْسَانِ فَالْعَوْدُ أَحْمَدُ

فهو باستخدامه المركب الاسمي في نهاية البيت " العود أحمد " يتناص مع نص المثل بنية ودلالة ، وقد جاء نص المثل قارًا في موضعه من البيت ، إذ إنه أرصد إليه من أول البيت عندما أشار إلى إحسان سعد فيما كان بينهم ، وربط المثل بالجملة الشرطية : إن عاد بالإحسان ، ورتب عليها الجزاء الذي شغله النص المثلي وهو " العود أحمد " (١٠٥) وهذا الإرصاء يحدد الأصل اللغوي الذي ينتمي إليه اسم التفضيل . أحمد . الذي يكون محولاً عن المفعولية ، ويراد منه آنئذٍ أنه ابتداءً أمره أولاً بالحمد والإحسان ، فإن عاد إليه فالعود أحق بأن يُحمد منه . ويقول زهير (١٠٦) :

تَدَارَكْتُمَا عِبْسًا وَذُبْيَانًا بَعْدَمَا تَفَانَوْا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمٍ

لقد تدارك هرم بن سنان والحارث بن عوف هاتين القبيلتين بعدما أشعلوا نيران الحرب وفني الكثير من أبنائهما في خضم هذه الحرب التي أعدوا لها عدتها عندما دقوا بينهم عطر منشم ، هذا العطر الذي يُنسب إلى تلك المرأة العربية التي كان العرب عادة ما يأتونها يغمسون أيديهم في عطرها استمدادًا لضرارة حربهم ولذلك كان يُضرب بها وبعطرها المثل في الشر العظيم والشؤم الذي يتمخض عنه الهلاك ، ولذلك قيل في أمثالهم : " دقوا بينهم عطر منشم ، أو بينهم عطر منشم ، أو عطر منشم " (١٠٧) وهي النصوص التي تعالق معها زهير بنية ودلالة ، وثم أمر يشير إليه هذا التناص هو استدعاء الشخصيات التراثية ، أو التناص مع الأعلام التراثية ، إذ رأينا زهيرًا يوظف واحدة من آليات الاستدعاء التناصي وهي استدعاء الاسم المباشر للشخصية ؛ لأنه " يفيد الشخص المعين من حيث إنه ذلك المعين " (١٠٨) فلا ينصرف إلى أحد سواه ؛ ولذلك أمعن زهير في تعيينه بإضافته إلى كلمة عطر التي تؤكد وثاقة العلاقة بينها وبين مضافها من خلال الترادف الدلالي ؛ لأننا إذا ما أرجعنا منشم إلى أصلها اللغوي لوجدناه يشير إلى حاسة الشم المرتبطة بالعطر فهو من المشمومات . ومن التناصات المرتبطة بالمثل بنية ودلالة قول كعب (١٠٩) :

كَانَتْ مَوَاعِيدُ عُرْقُوبٍ لَهَا مَثَلًا وَمَا مَوَاعِيدُهَا إِلَّا الْأَبَاطِيلُ

١٠٤. البيت لم يرو في ديوانه ، وقد نسبه إليه محقق كتاب الأمثال لابن عبيد هامش ص ١٦٩

١٠٥. الميداني : مجمع الأمثال . سابق . ٤١/٢ .

١٠٦. شعر زهير ص ١٥ .

١٠٧. انظر هذه النصوص المثلية في : مجمع الأمثال للميداني ١٣٥/١ ، كتاب الأمثال لابن عبيد ص ٣٥٥ والمضاف والمنسوب للثعالبي ص ٣٠٨ .

١٠٨. الفخر الرازي : مفاتيح الغيب . سابق . ٤٨/١ .

١٠٩. ديوان كعب ص ١٩ .

يصفها بعدم الوفاء بالعهد وبإخلاف المواعيد التي واعدته إياها ، ولم يجد ما يوضح كذب مواعيدها إلا بأن يستدعي نص المثل " مواعيد عرقوب " (١١٠) ، ومثلما أضاف زهير اسم المرأة منشم إلى ما ارتبط بها وهو العطر ، وظف كعب الآلية عينها في التناص مع العلم وهو هنا عرقوب الذي يشير إلى ذلك الرجل من العماليق ، أو من خيبر (١١١) كان قد أخلف مواعده مع أخيه ومطله غير مرة حتى إنه لم يعطه شيئاً في نهاية الأمر ، فصار إخلافه المواعيد مثلاً يتم استدعاؤه في الأحوال الشبيهة بما فعله مع أخيه .

واستخدام الأعلام في الخطاب الشعري على هذا النحو عند زهير وكعب ومن قبلهما أوس يؤكد وظيفتها داخل هذا الخطاب، فهي " تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان " (١١٢) وارتباط هذه الأعلام وما اقترن بها من قصص بالمثل على هذا النحو . عند زهير وكعب . تؤكد أنه لا يمكن تجريد المثل من قصته ، أو مادته الأولى التي تمخضت عنه ، أو قيل فيها ؛ " فمن تلك المادة يتخلق المثل ، ولأحداثها يكون بمثابة الخلاصة المركزة والنهائية المتوجة " (١١٣) ، ويعني ذلك أنه في ضوء الإلمام بهذه الأحداث والمادة الأولى للمثل يمكن التعرف إلى دلالاته عندما يتم التعالق معه في سياق نصي آخر .

ويتناص الحطيئة مع المثل القائل : " لا يذهب العرف بين الله والناس " (١١٤) بنية ودلالة في قوله في مدح بغيض وهجاء الزبرقان (١١٥) :

مَنْ يَفْعَلُ الْخَيْرَ لَا يَغْدِمُ جَوَازِيَهُ لَا يَذْهَبُ الْعُرْفُ بَيْنَ اللَّهِ وَالنَّاسِ

فالمصراع الثاني من البيت يمثل نص المثل الذي يتعالق معه الشاعر ، وكونه يمثل المصراع الثاني ، فذلك ما يعني عدم حاجته إلى ما يقيم الوزن الشعري ، وذلك من الجماليات الإيقاعية له ؛ لأن " المثل إنما وزن في الشعر ليكون أشرد له ، وأخف للنطق به ، فمتى لم يتزن كان الإتيان به قريباً من تركه " (١١٦) ، وإن كان ذلك لا يسلم على إطلاقه لما تتمتع به اللغة الشعرية من التوتر الدائم بين الثابت والمتغير ، وتصرف الشاعر في الثابت إنما هو محاولة لاستئناف تشكيل صياغي جديد يوائم تجربته ودلالاته على النحو الذي سبق .

١١٠. الميداني : مجمع الأمثال ٣٦٧/٢ .

١١١. السابق ٣٦٧/٢ - ٣٦٨ ، وانظر : المضاف والمنسوب للثعالبي ص ١٣١ ، لسان العرب ٥٩٥/١ مادة عرقب .

١١٢. د/ محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص . سابق . ص ٦٥

١١٣. حاتم عبيد : المثل : قضايا ومعناه . مجلة فصول . سابق . ص ٣٦ .

١١٤. الميداني : مجمع الأمثال . سابق . ٢٨٤/٢ .

١١٥. ديوان الحطيئة ص ٥١ .

١١٦. ابن رشيق : العمدة . سابق . ٢٨٢/١ .

التناص الدلالي مع التصرف اللغوي للمثل :

الإشارة إلى التناص الدلالي مع المثل تستدعي غياب البنية اللغوية للمثل كلياً أو جزئياً انطلاقاً مع طبيعة اللغة الشعرية، وقد وجدت التناصات الدلالية التي يصحبها التغيير أو التصرف في البنية اللغوية مع المثل عند الشعراء الأربعة بصورة أكثر من سابقتها من ذلك قول أوس بن حجر في بانيته (١١٧) :

نَجِيحٌ مَلِيحٌ أَخُو مَأْقِطٍ نِقَابٌ يُحَدِّثُ بِالْغَائِبِ

فهو يتناص مع المثل " إنه لنقاب " (١١٨) ولم يذكر من هذا المثل إلا المسند وحده " نقاب " وقد حذف إن مع المسند إليه ولام التوكيد ، وذلك ليوازن إيقاعياً بين هذا المسند وما ذكره من صفات مجردة من تراكيبها الإسنادية في المصراع الأول : نجيح ٠٠ مليح ٠٠ أخو مأقط ٠ ويتناص زهير مع المثل : " أسرع من اليد إلى الفم ، أو أقصد من اليد إلى الفم " (١١٩) في مشهد ارتحال المحبوبة وصويحاتها (١٢٠) :

بَكْرُنْ بُكُورًا وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ فَهِنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ

فقوله : كاليد للفم يريد منه أن هؤلاء النسوة قد قصدن وادي الرس ولم يخطئنه مثلاً لا تخطئ اليد الفم عند تناول الطعام ، ويلاحظ أنه استعاض عن اسم التفضيل : أسرع / أقصد وحرف الجر إلى بلام الجر التي تفيد اللصوق والاقتران ٠ وقد يكون التصرف في البنية اللغوية للمثل بسيطاً بأن يغير في بنيته الزمنية مع الحفاظ على البنية النحوية ، وذلك ما نراه في قول كعب (١٢١) :

أَقُولُ شَبِيهَاتٍ بِمَا قَالَ عَالِمًا بِهِنَّ وَمَنْ يُشَبِّهُ أَبَاهُ فَمَا ظَلَمَ

فهو يتناص مع المثل القائل : " من أشبه أباه فما ظلم " (١٢٢) وقد حافظ على البنية النحوية حيث الشرط والجزاء ، وخالف في البنية الزمنية عندما جاء بفعل الشرط مضارعاً، وبها امتاز من المثل، إذ تدل صيغة المضارعة على استمرار التشابه مع أبيه، في حين تشير صيغة الماضي في المثل إلى انتهاء الحدث، وهو ما يمكن أن يكون المراد من الظلم في البيت فالمشابهة بين الابن وأبيه لا تنتهي ٠

١١٧. ديوان أوس ص ١٢ ٠ نقاب : عالم بمعضلات الأمور ٠

١١٨. الميداني : مجمع الأمثال . سابق . ٤٨/١ ٠

١١٩. السابق ٤٤١/١ ٠

١٢٠. شعر زهير ص ١٢ ٠

١٢١. ديوان كعب ص ٥٤ ٠

١٢٢. الميداني : مجمع الأمثال ٣٥٥/٢ ٠

ومثل هذا التصرف في البنية اللغوية للمثل مع الحفاظ على بنيته الدلالية ما يقوله أوس بن حجر مفتخرًا بنفسه (١٢٣) :

سَأَرْقُمُ فِي الْمَاءِ الْقُرَاحَ الْيَكُمُ عَلَى نَأْيِكُمْ إِنْ كَانَ لِلْمَاءِ رَاقِمُ

يشير إلى إصراره على الوصول إلى المخاطبين رغم نأيهم عنه ، والثقة في هذا الوصول رغم صعوبته ، وحالته هذه تشبه حالة المُصِرِّ على الرقم في الماء ، حيث لا يثبت الرقم ، وهو بذلك يتناص والمثل " هو يرقم في الماء " (١٢٤) الذي يُضرب للحاذق في صنعته ، وقد اتكأ الشاعر على البنية اللفظية ، بيد أنه حول ضمائر الربط من الغائب إلى المخاطب ، كما استعاض عن المركب الاسمي في المثل إلى المركب الفعلي الآني الاستقبالي ليدل على صدق إصراره واستمراريته . ومن ذلك قول زهير (١٢٥) :

مَطُوتٌ بِهِ فِي الْأَرْضِ حَتَّى كَانَهُ أَخُو سَبَبٍ يَرْمِي بِهِ الرَّجَوَانَ

لقد جدّ صاحبه في السير حتى صار وكأنه معلق بحبل يترنح به في بئر ، ويتناص زهير بهذا المعنى مع المثل: " حتى متى يرمي بي الرجوان " (١٢٦) وهما جانباً البئر ، والمثل يُضرب لمن يُجفَى ويُقصى ولا يُقرب ، وقد تصرف الشاعر في نص المثل بأن حوله من أسلوب الاستفهام الدال على أمنية التخلص من هذه الحالة التي يتردى فيها إلى أسلوب الخبر التقريري المتألم لحال صاحبه الذي عبر عنه بضمير الغائب مخالفاً أيضاً نص المثل الذي جاء بضمير التكلم ، وهذا التحول /الالتفات من التكلم إلى الغيبة في البيت دال على معرفة الشاعر وعلمه بحالة صاحبه الذي يقص خبره . ومن مثل هذا التصرف في بنية المثل لفظاً وتركيباً مع الحفاظ على الدلالة قول زهير مفتخرًا ببعض خلاله :

أَبَيْتُ فَلَا أَهْجُو الصَّدِيقَ وَمَنْ يَبِعْ بَعْرَضِ أَبِيهِ فِي الْمَعَاشِرِ يُنْفِقْ (١٢٧)

فهو يعتز بصديقه اعتزازاً يصل به حد اعتبار الصديق أخاه وعرضه ، ويؤكد وفاء له بأنه لم يُعهد عنه أنه تعرض لشتم الناس ؛ لأن من يفعل ذلك يعرض نفسه لشتمهم ، وهو بذلك يتناص والمثل " مَنْ بَاعَ بَعْرَضَ أَبِيهِ أَنْفَقَ " (١٢٨) ويبدو التصرف في نص المثل بتحويله زمن الخطاب من الماضي إلى المضارع ؛ ليدل على أن من سلك هذا المسلك مرة ، فإنه لن ينتهي عنه مستقبلاً ، ومن

١٢٣. ديوان أوس ص ١١٦ .

١٢٤. الميداني : مجمع الأمثال . سابق . ٤٧١/٢ .

١٢٥. شعر زهير ص ٢٩٤ ، الرجوان : جانباً البئر .

١٢٦. الميداني : مجمع الأمثال . سابق . ٢٧٦/١ .

١٢٧. شعر زهير ص ٢٦٠ .

١٢٨. الميداني : مجمع الأمثال . سابق . ٣٧٨/٢ .

ثم يصير ذلك أمرًا دائمًا يناسبه استعمال صيغة الفعل المضارع ، كما أنه تصرف في بنية المثل بالفصل بين جملتي الشرط والجزاء بالجار والمجرور " في المعاشر " لتشويق المتلقي إلى جملة الجزاء . ومن ذلك قول كعب :

فَصَادَفَنِي ذَا حَنْقٍ لَاصِقٍ لُصُوقَ الْبُرَامِ يَظُنُّ الظُّنُونَا (١٢٩)

لقد كمن الصائد الحانق في مكمته عند مورد الماء والتصق به كأنما هو القراد أو البرام يلتصق بمؤخرة الجمل فلا يبرحها ، وهذا الصائد ينتظر الأتن أو الفريسة التي أخذ يسأل نفسه حولها أيصيبها ؟ أم يخطئ ؟ وهل ترد الماء ؟ أم ستحول وجهتها ؟ ولصوقه بمكانه استدعاء وتناص مع المثل " ألزق من برام " (١٣٠) وقد تصرف كعب في هذا النص إذ استعاض عن المركب الاسمي المحذوف منه المسند إليه ، إذ التقدير هو ألزق من برام ، وأتى بالمركب الإضافي المؤكد لعملية التلاصق والاقتران ، كما استعاض عن كلمة ألزق بكلمة لصوق ، وكلاهما بمعنى واحد .

وقد يتسع التصرف في بنية المثل إلى درجة كبيرة ، حتى تشرف دلالة المثل على الاختفاء رغم تضمنها في البيت ، لولا ما يعمد إليه الشاعر من ذكر لفظة من ألفاظ المثل ، أو قريبة من بعض ألفاظه مما يُعين على إدراك دلالة المثل كقول أوس :

وَشُبَّهَ الْهَيْدَبُ الْعَبَامُ مِنْ أَلْـ أَقْوَامٍ سَقَبًا مُلَبَّسًا فَرَعَا (١٣١)

فهو يشبه الرجل الغليظ الأحمق بما عليه من الثياب الخلقة لشدة البرد بالسقب وهو ولد الناقة ساعة مولده وعليه الجلد وبقايا المخاض ، وهو يتناص بذلك مع المثل " أول الصيد فرع " (١٣٢) ولم يكن من نص المثل سوى هذه الكلمة الأخيرة الفرع وهو ولد الناقة كان يذبح للآلهة ، وقبل الذبح كانوا يزينونه ويلبسونه الملابس المختلفة كشعيرة من شعائر الذبح عندهم ، ولعل هذه الملابس هي التي استدعت معنى المثل وتعالقه مع بيت أوس . ومن ذلك قول زهير :

تَطِيحُ أَكْفُ الْقَوْمِ فِيهَا كَأَنَّمَا تَطِيحُ بِهَا فِي الرُّوعِ عِيدَانُ بَرُوقِ (١٣٣)

فهذه الأكف تطيح وتسقط من الروع ويطيح سقوطها هذا بعيدان بروق تلك النبتة الضعيفة وهي المعنية بالمثل الذي يتناص معه زهير " أضعف من بروقة " (١٣٤) والتناص هنا دلالي مع وجود ما يدل على المثل وهو عيدان بروق .

١٢٩. ديوان كعب ص ٧٤ .

١٣٠. الميداني . سابق . ٢٩٤/٢ .

١٣١. ديوان أوس ص ٥٤ ، الهيدب : الرجل الكثير الشعر عليه ثياب خلقة كأنها السحاب ، العبام : الغليظ الأحمق

١٣٢. الميداني : مجمع الأمثال . سابق . ٥٧/١ .

١٣٣. شعر زهير ص ٢٦١ .

١٣٤. الميداني : مجمع الأمثال . سابق . ٥٣٤/١ .

ومن ذلك قول كعب (١٣٥) :

طَوْرًا تُلَاقِيهِ أَخَاكَ وَتَارَةً تَلْقَاهُ تَحْسَبُهُ مِنَ السُّودَانِ

قيل إن السودان جمع أسود وهو من الحيات قليل الأذى ، لكنه إذا هاج لا يترك شيئاً لدغه إلا قتله ، وقيل جمع أسود من الناس ؛ لأن الأسود إذا صافيته حتى الأخوة يتحول ، فيصير عدواً مبايناً على أن العلاقة بين دلالة السواد على الحيات ، ودلالاتها على الرجل الأسود يجمعهما الاشتراك على إيقاع الأذى بالآمن ، أو غير المتوقع حدوثه من الناس أو من الحيات ، وفي المثل يقال : " عدوُّ أسود ، أو عدوُّ أسود الكبد " (١٣٦) ومن ثمة لا يكون في البيت من نص المثل سوى كلمة السودان التي تربطها دلالة البيت بدلالة المثل . ويقول الحطيئة (١٣٧) :

لَعَمْرُكَ مَا قُرَادٍ بَنِي رِيَاخٍ إِذَا نَزَعَ الْفُرَادُ بِمُسْتَطَاعٍ

يمدحهم برعاية حق الجار فهو بينهم لا يُركب بمكروه ، ولا يُحتل ، ولا يُستذل ، وهو بهذا يتناص مع المثل القائل : " إنه ليقرّد فلاناً " (١٣٨) أي يحتال له ويخدعه ، ولم يكن في البيت من نص المثل سوى كلمة قراد ، بينما تبقى دلالة البيت دالة على المثل بصورة من صور التناص العكسي الذي يوظف البنية اللغوية للمثل ولكن بصورة معكوسة ، فالبيت ينفي الاحتيال والخداع ، بينما يثبتهما المثل ، والتراوح بين النفي والإثبات ، أو السلب والإيجاب من شأنه أن يثري الدلالة ، ويلفت المتلقي إلى الصلة بين النصين .

التناص الدلالي :

وقد يُضمّن الشاعر البيت أو الأبيات معنى المثل دون أن تكون ثمة إشارة لفظية من قريب أو بعيد تستحضر نص المثل أو لفظه ، والتعرف إلى هذا التناص مرتّهن بالمقدرة الثقافية لدى المتلقي على إدراك مثل هذا التناص الدلالي الذي نراه في قول زهير بن أبي سلمى ناصحاً ومحذراً الحارث بن ورقاء (١٣٩) :

وَلَا تَكُونَنَّ كَأَقْوَامٍ عَلِمَتْهُمْ يَلُؤُونَ مِنَّا عِنْدَهُمْ حَتَّى إِذَا نُهُكُوا
طَابَتْ نَفُوسُهُمْ عَنْ حَقِّ خَصْمِهِمْ مَخَافَةَ الشَّرِّ فَارْتَدُّوا لِمَا تَرَكُوا

١٣٥. ديوان كعب ص ١٤٥ .

١٣٦. انظر المثل في : شرح ديوان كعب . سابق . ص ٢١٦ .

١٣٧. ديوان الحطيئة ص ١٣٨ .

١٣٨. الميداني : مجمع الأمثال . سابق . ٥٩/١ .

١٣٩. شعر زهير ص ٨٨ .

ينهى صاحبه عن مشابهة هؤلاء القوم الذين إذا أخذوا لم يردوا ما أخذوا ، وإن طولبوا به مطلوا في الرد وهو تناس مع المثل " الأكل سلجان والقضاء ليان " (١٤٠) والسلجان يعني البلع والليان يعني المدافعة والمماثلة في رد الحقوق • ومن ذلك قول كعب (١٤١) :

أَلَا بَكَرْتُ عَرِسِي ثَوَائِمُ مَنْ لَحَى وَأَقْرَبُ بِأَحْلَامِ النِّسَاءِ مِنَ الرَّدَى

يرى أن عقول النساء ضعيفة ، وآراءهن فاسدة يهلكن بها من يستشيرهن ، وهو بهذا المعنى يتناس مع المثل " لب المرأة إلى حمق " (١٤٢) فالرابط بين نص البيت والمثل هو الدلالة وحدها ، ومن ذلك قول الحطيئة في الرجل ذي الأولاد الكثيرين (١٤٣) :

وَيَنْظُرُ حَوْلَهُ فَيَرَى بَنِيهِ حَوَاءَ مِنْ وَرَائِهِمْ حَوَاءَ

يريد أن بنيه كثيرون ، ويبدو من وصف الحطيئة له أنه غير مسرور بكثرتهم ؛ إذ يُعصى أمره فيحزن على كبر سنه ، وهو بذلك يتناس والمثل " من سره بنوه ساعته نفسه " (١٤٤) •

١٤٠. الميداني : مجمع الأمثال . سابق . ٧٥/١ •

١٤١. ديوان كعب ص ٩٥ •

١٤٢. الميداني : مجمع الأمثال . سابق . ٢٣٧/٢ •

١٤٣. ديوان الحطيئة ص ٩٤ ، الحواء : الأخبية المجتمعة والجمع أحوية •

١٤٤. الميداني : مجمع الأمثال . سابق . ٣٥٥/٢ •

المبحث الرابع : التناسل الديني :

ثمة أمور يجب الإشارة إليها قبيل دراسة التناسل الديني عند شعراء الصنعة الأربعة ، أولها : أن التناسل الديني في الشعر القديم يستثير قضية الانتحال من مكانها التي وقرت فيها منذ عقود كثيرة ، حيث انبرت لها أقلام مؤرخي الأدب ونقاده ، وهي أقلام من الكثرة بحيث يكاد العد يعجز عن حصرها ما بين مستشرقين وعرب ، بيد أن الغلبة من هذه الأقلام قد ذهبت إلى نفي المراد من قضية الانتحال ، إذ ذهب مروجو هذه القضية إلى القول بأن أكثر الشعر الجاهلي قد قيل في العصور الإسلامية الأولى ، وقد تخرج قائلوه من إذاعته في هذا المجتمع الجديد ، ومن ثمة راحوا ينسبون إلى أسماء شعراء كانوا موجودين قبل الإسلام ، وذلك رأي تم دحضه من قبل الدراسات الأدبية التي عرضت لهذا الموضوع (١٤٥) .

وثاني هذه الأمور هو أن ما ظهر من الشعر الجاهلي متمسكاً بالسمت الديني، أو داعياً إلى بعض القيم الدينية، إنما يؤكد أن العرب قبل الإسلام قد عرفوا ديانات سماوية مثل المسيحية واليهودية، وقد اختلط كثير من العرب بأهل هذه الديانات وأخذوا عنها بعض مبادئها، وهو ما ظهر في أشعار شعرائهم، كما عرفوا الوثنية وعبادة الأصنام مع إقرارهم بأن الخالق هو الله تعالى [وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ فَأَنَّى يُؤْفَكُونَ] (١٤٦) وإنما عبدوا هذه الأصنام والأوثان؛ لأنهم كانوا يعتقدون أنها تقربهم إلى الله زلفى كما نصت على ذلك الآية (وَالَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ أَوْلِيَاءَ مَا نَعْبُدُهُمْ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَا إِلَى اللَّهِ زُلْفَى إِنَّ اللَّهَ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ فِي مَا هُمْ فِيهِ يَخْتَلِفُونَ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي مَنْ هُوَ كَاذِبٌ كَفَّارٌ) (١٤٧)، وهي تدل دلالة واضحة على أنهم كانوا يعلمون بوجود الله عز وجل، ويرغبون في التقرب إليه، ولكنهم إنما عبدوا هذه الأصنام وغيرها كالكوكب والملائكة ؛ لأنهم كانوا يرون أن "الإله الأعظم أجل من أن يعبد به البشر، لكن اللائق بالبشر أن يشتغلوا بعبادة الأكابر من عباد الله مثل الكواكب ومثل الأرواح السماوية، ثم إنها تشتغل بعبادة الإله الأكبر" (١٤٨) ولعل ذلك ما يشير إليه قول أوس (١٤٩) :

وَبِاللَّاتِ وَالْعُزَّى وَمَنْ دَانَ دِينَهَا وَبِاللَّهِ إِنَّ اللَّهَ مِنْهُمْ أَكْبَرُ

وبرغم أنه بدأ صدر البيت بهذا القسم الوثني ، فإنه بدأ العجز بهذا القسم التوحيدي الذي يؤكد بتكرار لفظ الجلالة ، ووصفه بالكبر المطلق عن هذه المعبودات الوثنية التي كانت تُعبد تزلزلاً

١٤٥- د/ عبد الحميد المسلول : نظرية الانتحال في الشعر الجاهلي طبعة دار القلم بالقاهرة د . ت وقد عرض فيه عرضاً مسهباً للقضية من منظور القدماء والمحدثين من العرب والمستشرقين وناقش آراء كل فريق منهم .

١٤٦- سورة العنكبوت آية رقم ٦١ .

١٤٧- سورة الزمر آية رقم ٣ .

١٤٨- الفخر الرازي : مفاتيح الغيب . سابق . ٢٤١/٢٦٠ .

١٤٩- ديوان أوس ص ٣٦ .

ويبدو أنه لم يكن يعبد هذه الأصنام ؛ لأنه في مواضع أخرى من شعره يؤكد على أن الله هو الخالق المتصرف في الكون ومن ذلك إنزاله المطر و التوكل على الله ، فهو لا يخزن طعاماً للغد ؛ ثقة في أن كل يوم له طعام (١٥٠) ويقسم بالله ليؤكد أن وفاءه بالعهود أمر من شيمه الأصيلة الموروثة من أبيه من قبل (١٥١) :

فَلَا وَالْهَي مَا غَدَرْتُ بِذِمَّةٍ وَإِنَّ أَبِي قَبْلِي لَغَيْرُ مُدَمِّمٍ

ولعل هذين البيتين اللذين يشيران إلى الإيمان بالله وتقواه ، وغيرهما من الأبيات التي تحت على مكارم الأخلاق والحكم هو ما دفع بعض الباحثين إلى القول بأن " أوساً لابد أن يكون قد اتصل بنصارى الحيرة ، حيث ظهر أثر هذا الاتصال في شعره ، وبخاصة حين يشرح شيئاً من أدب الاجتماع ، أو يذكر الفضيلة وتقوى الله ، وهي أفكار تحمل طوابع المسيحية " (١٥٢) التي كانت منتشرة في أماكن متعددة من الجزيرة العربية قبل الإسلام .

والى جانب ما سبق من الديانات ظهرت الحنيفية عند طائفة من العرب عُرفوا بالأحناف ، وكانوا يمارسون طقوسهم وشعائهم الدينية على بقايا ديانة أبي الأنبياء إبراهيم عليه السلام (١٥٣) ولم يجاروا قومهم في طقوسهم الوثنية ، ولم يجدوا راحة في المسيحية و لا اليهودية فبحثوا عن دين إبراهيم عليه السلام ؛ إذ كانوا يؤمنون بنبوته ، كما كانوا يؤمنون بالبعث والحساب والملائكة والحج والختان ، وتحريم المحارم ، وغيرها من القيم والمبادئ التي أقرتها الشريعة الإسلامية ، وجعلتها من شعائرها ، كما أقرت من قبل بعض العادات الجاهلية التي تتفق مع ما جاء به النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، وكل ذلك يؤكد أن ما جاء من الشعر الجاهلي متضمناً هذه القيم والمبادئ ، إنما يدل على وجود الدين عند العرب وارتباطهم به سواء كان ذلك في صورة الدين السماوي ، أو الدين الوثني على النحو الذي مرَّ .

وقد ورد عند زهير بن أبي سلمى عدد من الأبيات الشعرية التي تدل على هذه المسحة الدينية التي كان يتمسح بها ، وصفاته التي اشتهر بها من رجحان عقل ونفاذ بصيرة ، وسداد رأي وحكمة فاض بها شعره ، وربما كان ذلك بعض أثر للمسيحية التي اتصل بها أوس ، وتأثر به فيها إذ كان

١٥٠. انظر ديوان أوس ١/ ٥٧ ، ١١٥/٦ .

١٥١. السابق ص ١١٨ ، وانظر قوله في نفي الغدر عن نفسه البيت الثاني ص ١١٥ .

١٥٢. د/ عبد الحميد سند الجندي : زهير بن أبي سلمى شاعر السلم في الجاهلية ص ٧٢ ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة د.ت

١٥٣. ابن هشام : السيرة النبوية تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ١/ ٢٤٢ . دار التراث . د.ت ، وانظر الشهرستاني: الملل والنحل ، تعليق أحمد فهمي ٢/ ٢٥٧ - ٢٦١ - مع الهوامش - ط ١٩٩٢م دار الكتب العلمية .

زهير ربيبه وراوية شعره على النحو الذي مر من قبل ، على أننا نجد من يسلك زهيراً ضمن طائفة الحنفاء (١٥٤) ودلل لذلك ببيته الثاني من هذين البيتين (١٥٥) :

فَلَا تَكْتُمَنَّ اللَّهُ مَا فِي نَفْسِكُمْ لِيَخْفَى وَمَهْمَا يُكْتَمَ اللَّهُ يَعْلَمَ
يُؤَخَّرُ فَيُوضَعُ فِي كِتَابٍ فَيُدْخَرُ لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعَجَّلَ فَيُنْقَمَ

فهما دالان على عقيدة راسخة بعلم الله لما في الضمائر ، ومحاسب عليه الناس إن في الدنيا وإن في يوم الحساب ؛ ولذلك كان يتقي الله ، بل ازدادت تقواه ؛ لأنه رأى أن الله حق ، وتمنى للناس أن يروا مثله (١٥٦) :

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ يَرَى النَّاسُ مَا أَرَى مِنْ الْأَمْرِ أَوْ يَبْذُو لَهُمْ مَا بَدَأَ لِيَا
بَدَأَ لِي أَنْ اللَّهَ حَقٌّ فَرَزَانِي إِلَى الْحَقِّ تَقْوَى اللَّهِ مَا كَانَ بَادِيَا
بَدَأَ لِي أَنَّ النَّاسَ تَفَنَّى نَفْسُهُمْ وَأَمْوَالُهُمْ وَلَا أَرَى الدَّهْرَ فَانِيَا

وقد أورد أبو زيد القرشي في الجمهرة عن بعض أحفاد زهير ممن أدركوا كعباً وبجيراً ابني زهير قول أحدهما : " كان أبي من مترهبة العرب ، وكان يقول : لولا أن تفندون . تكذبوني . لسجدت للذي يحيي هذه بعد موتها " (١٥٧) ، وهو يشير إلى صلة الرحم ، وإلى تقوى الله تعالى وأثرها فيما بين الناس من أواصر ، وذلك في مدح هرم بن سنان (١٥٨) .

وقد شفع هذا الإيمان بعمل ، أو بأخلاق واقعية لم يكن صاحبها ببعيد عن قوله ، فهو يحافظ على الخلال الكريمة ويبذل المال للبعيد والقريب على حد سواء ، ويرعى الأمانة ويصبر على المكروه ، وكفه عن أذى الجيران (١٥٩) :

وَقَدْ جَرَّبْتُمَانِي فِي أُمُورٍ يُعَاشُ بِمِثْلِهَا لَوْ تَغْفَلَانِ
مُحَافَظَتِي عَلَى الْجَلَى وَعِزِّي وَبَذَلِي الْمَالَ لِلْخَلِّ الْمُدَانِي
وَصَبْرِي حِينَ جَدَّ الْأَمْرِ نَفْسِي إِذَا مَا أُرْعِدَتْ رِئَةُ الْجَبَانِ
وَحِفْظِي لِلْأَمَانَةِ وَاصْطِبَارِي عَلَى مَا كَانَ مِنْ رَيْبِ الزَّمَانِ
وَدَبِّي عَنْ مَآثِرِ صَالِحَاتٍ بِمَالِي وَالْعَوَارِمِ مِنْ لِسَانِي
وَكَفِّي عَنْ أَذَى الْجِيرَانِ نَفْسِي وَإِعْلَانِي لِمَنْ يَنْبَغِي عِلَانِي

١٥٤. الشهرستاني : الملل والنحل . سابق . ٦٨٦/٣ .

١٥٥. شعر زهير ص ١٨ .

١٥٦. السابق ص ١٦٧-١٦٨ .

١٥٧. القرشي : جمهرة أشعار العرب . سابق . ١٩٠/١ ، وردت " تفندون " بدون ياء المتكلم والأصل أن تلحقه

١٥٨. انظر شعر زهير ١١٢/٣٥ .

١٥٩. السابق ص ٢٨٣-٢٨٤ ، الجلى : المكرمة الجلييلة ، العوارم : الشدائد .

إن كل هذه المعاني المرتبطة بالإيمان بالله واليوم الآخر والحساب ، والموت ، والقدرة ، وكل ما دعا إليه من مكارم الأخلاق والمبادئ والقيم التي ترتبط بالشرائع السماوية ، ليؤكد على أن ثمة نصوصاً دينية كانت موجودة في ذلك العصر ، وقد تأثر بها الشاعر وتناص وإياها بهذه الأبيات الكثيرة ، بيد أنها نصوص غائبة ، ومن ثمة فإن هذه التناصات يمكن أن يشار إليها بأنها تناصات التلفيظ الذي " يتم فيه اختزال النصوص غير اللفظية ، وتقديمها من خلال اللفظ في النص " (١٦٠) الحالي ؛ لأن صاحبه قد عمد إلى التعالق مع هذه النصوص في السياقات التي برزت فيها ، وهي سياقات ارتبطت عند أوس وزهير بالقيم والمبادئ المرتبطة بالدين .

التناص الديني عند كعب والحطيئة :

أما وقد أقر البحث بوجود الطقوس والشعائر الدينية عند العرب قبل الإسلام ، وبنى البحث على ذلك التناصات التي قام بها كل من أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى ، فإن البحث يعمد هنا لدراسة التناصات الشعرية عند كعب بن زهير والحطيئة ، وهما الشاعران المخضرمان اللذان عاشا في الجاهلية عمراً ، وكانت تناصاتهما الشعرية في الجاهلية كتلك التي عند أوس وزهير متأثرة بالديانات السماوية التي كانت موجودة في الجزيرة العربية قبل الإسلام ، ونجد من النقاد القدامى من يؤكد ذلك ، فقد قال ابن عبد ربه عن بيت الحطيئة الذي يقول فيه (١٦١) :

مَنْ يَفْعَلِ الْخَيْرَ لَا يَغْدِمُ جَوَازِيَهُ لَا يَذْهَبُ الْعُرْفُ بَيْنَ اللَّهِ وَالنَّاسِ

يقول ابن عبد ربه: " وأخذ الحطيئة من بعض الكتب القديمة، يقول الله تعالى فيما أنزله على داود عليه السلام: مَنْ يَفْعَلِ الْخَيْرَ يَجِدْهُ عِنْدِي، لَا يَذْهَبُ الْعُرْفُ بَيْنِي وَبَيْنَ عَبْدِي " (١٦٢) وقد مضى رفض مصطلح الأخذ ؛ لأن الشاعر قد ناص هذا القول الإلهي ، ولم يكن من لفظه سوى : لَا يَذْهَبُ الْعُرْفُ بَيْنَ ، والعُرْف هو المعروف كما جاء في فتح القدير للشوكاني وقد استشهد بالبيت السابق عند تفسيره آية سورة الأعراف (خُذِ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ وَأَعْرِضْ عَنِ الْجَاهِلِينَ) (١٦٣) وقال : " العرف والمعروف والعارفة : كل خصلة حسنة ترتضيها العقول وتطمئن إليها النفوس " (١٦٤) ، ومعلوم أن هذا البيت من قصيدة قالها الحطيئة في زمان عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، يمدح بها بغيصاً ويهجو فيها الزيرقان بن بدر ، ومعنى ذلك أن التناص هنا إنما كان مع الآية الكريمة من سورة

١٦٠. سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي . سابق . ص ٩٤ .

١٦١. ديوان الحطيئة ص ٥١ .

١٦٢. ابن عبد ربه : العقد الفريد ، مكتب تحقيق التراث ١٨٥/١ . ط ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م دار إحياء التراث العربي

١٦٣. سورة الأعراف الآية رقم ١٩٩ .

١٦٤. محمد بن علي الشوكاني : فتح القدير تحقيق د/ عبد الرحمن عميرة ٢٩٤/٢ ط ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م دار الوفاء

الأعراف ؛ للبُعد الزمني بين النص الذي ذكره ابن عبد ربه وبيت الحطيئة الذي بدا تأثره بالقرآن الكريم والسنة النبوية في غير موضع سأشير إليها عند الكلام على تناساته الدينية .

وإذا كان كعب والحطيئة قد عاشا زماناً في الجاهلية ، فإنهما عاشا كذلك في الإسلام ، وأسلما وعاصرا نزول القرآن الكريم ، وعرفا سُنَّة النبي صلى الله عليه وسلم ، وعاشا صحابته رضي الله عنهم ، وقد بدا أثر ذلك كله في شعرهما ، وإن كان البروز الأوضح في شعر كعب بن زهير ؛ لما عُرف عن طبيعة تدين الحطيئة .

عمد كعب في تناساته الدينية إلى إبراز القيم والمبادئ التي حثت عليها الشريعة الإسلامية فهو يفخر برعايته للأمانة وعدم خيانتها في موضعين من شعره أولهما قوله (١٦٥) :

أَرَعَى الْأَمَانَةَ لَا أَخُونُ أَمَانَتِي إِنَّ الْخَوُونَ عَلَى الطَّرِيقِ الْأَنْكَبِ
وثانيهما قوله (١٦٦) :

جَمِيعًا تُؤَدِّيهِ إِلَيْكَ أَمَانَتِي كَمَا أُدِّيْتُ بَعْدَ الْغَرَارِ الْمَنَاحِ
فهو يتناص مع قوله تعالى من سورة الأنفال (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَخُونُوا اللَّهَ وَالرَّسُولَ وَتَخُونُوا أَمَانَاتِكُمْ وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ) (١٦٧) ، ومع قوله تعالى من سورة النساء (إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تُؤَدُّوا الْأَمَانَاتِ إِلَىٰ أَهْلِهَا) (١٦٨) ، ويشير كعب إلى الوفاء بالنذر في قوله (١٦٩) :

لِنَذْرِكَ وَالنُّذُورِ لَهَا وَفَاءٌ إِذَا بَلَغَ الْخَزَايَةَ بِالْغَوْهَا
فهو يتناص مع قول الله عز وجل عن الأبرار (يُوفُونَ بِالْأَنْذَرِ وَيَخَافُونَ يَوْمًا كَانَ شَرُّهُ مُسْتَطِيرًا) (١٧٠) ويدعو قومه للوفاء بالعهود والعقود في قوله (١٧١) :

رَحَلْتُ إِلَى قَوْمِي لِأَدْعُو جُلُوهُمْ إِلَى أَمْرِ حَزْمٍ أَحْكَمْتُهُ الْجَوَامِعُ
لِيُؤْفُوا بِمَا كَانُوا عَلَيْهِ تَعَاقدُوا بِخَيْفٍ مِنِّي وَاللَّهُ رَءٍ وَسَامِعُ
يتناص مع قوله تعالى : (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَوْفُوا بِالْعُقُودِ) (١٧٢) ، ويقول الحطيئة (١٧٣) :

١٦٥. ديوان كعب ص ١٨٧ .

١٦٦. السابق ص ١٦٩ ، الغراز : قلة اللين ، المنائح : الشياه أو النوق تمنح ألبانها لأحدهم ، ثم يردها عند انقطاعه

١٦٧. سورة الأنفال الآية رقم ٢٧ .

١٦٨. سورة النساء الآية رقم ٥٨ .

١٦٩. ديوان كعب ص ١٤٢ .

١٧٠. سورة الإنسان الآية رقم ٧ .

١٧١. ديوان كعب ص ٨١ .

١٧٢. سورة المائدة الآية رقم ١ .

١٧٣. ديوان الحطيئة ص ٦٥ .

أُولَئِكَ قَوْمٌ إِنْ بَنَوْا أَحْسَنُوا الْبَنَىٰ وَإِنْ عَاهَدُوا أَوْفَوْا وَإِنْ عَقَدُوا شَدُّوا

فهو يمدحهم بالوفاء بالعهود ، وهو وصف ينفي عنهم خصلة من خصال المنافقين التي جاء بها الحديث الشريف " آية المنافق ثلاث : إذا حدث كذب ، وإذا وعد أخلف ، وإذا ائتمن خان " (١٧٤) وإخلاف الوعد من صفات المنافقين التي ذمها الإسلام كما تدمها العقول الحصيفة .

ومن المبادئ التي دعا إليها الإسلام ووردت عن كعب بن زهير خصلة العفو عند المقدرة ، وهي ما أمله من رسول الله صلى الله عليه وسلم غداة إسلامه فقال من لاميته الشهيرة (١٧٥) :

أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولٌ
مَهْلًا هَذَاكَ الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةَ الْقُرْآنِ فِيهَا مَوَاعِظٌ وَتَفْصِيلٌ
لَا تَأْخُذْنِي بِأَقْوَالِ الْوُشَاةِ وَلَمْ أَذْنِبْ وَلَوْ كَثُرَتْ عَنِّي الْأَقَاوِيلُ

وسياق البيت يستدعي تناصه مع الآية الكريمة في وصف المتقين (الَّذِينَ يُنْفِقُونَ فِي السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ وَالْكَافِرِينَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ) (١٧٦) إذ يشير سياق القصيدة إلى رغبة كعب من النبي أن يكظم غيظه وأن يعفو عنه ، وأن يُحسن إليه ، كما أنه يتعالق ومعنى الآية الكريمة من سورة الإسراء ﴿ وَمِنَ اللَّيْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِ نَافِلَةً لَّكَ عَسَىٰ أَنْ يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَّحْمُودًا ﴾ (١٧٧) ، وإذا كان كعب قد جعل القرآن نافلة بالإضافة ، فإن جمهور المفسرين يُجمعون على أن المقصود بالنافلة هنا صلاة الليل أو صلاة التهجد ، على أن التهجد في الآية منصرف إلى القرآن الكريم ، وقد أشار غير واحد من المفسرين إلى أن التهجد في معنى النافلة ، أو أن معناهما واحد (١٧٨) ، ومن ثمة يكون تناص كعب مع الآية على أن القرآن هو المقصود بالنافلة .

ومن المبادئ السامية التي عبر عنها الحطيئة رعاية الجار ، وحفظ حقوقه فقال (١٧٩) :

رَدُّوا عَلَى جَارٍ مَوْلَاهُمْ بِمَهْلَكَةٍ لَوْلَا إِلَهُ وَلَوْلَا فَضْلُهُمْ عَطَا
فَوَفَّرُوا مَالَهُ مِنْ فَضْلِ مَا لَهُمْ لَوْلَا إِلَهُ وَلَوْلَا سَعْيُهُمْ ذَهَبَا
لَنْ يَنْزُكُوا جَارَ مَوْلَاهُمْ بِمَثَلَةٍ غَبْرَاءَ ثُمَّتَ يَطُؤُوا دُونَهُ السَّبَبَا
قَوْمٌ يَبِيتُ قَرِيرَ الْعَيْنِ جَارُهُمْ إِذَا لَوَى بِقَوَى أَطْنَابِهِمْ طُنْبَا

١٧٤. ابن حجر العسقلاني : فتح الباري بشرح صحيح البخاري تحقيق عبد العزيز بن باز ١٢٤/١ دار الفكر ١٩٩٦م

١٧٥. ديوان كعب ص ٢٠ .

١٧٦. سورة آل عمران الآية رقم ١٣٤ .

١٧٧. سورة الإسراء الآية رقم ٧٩ .

١٧٨. الألوسي : روح المعاني تصحيح محمد حسين العرب ٢٠٢/١٥ دار الفكر ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م .

١٧٩. ديوان الحطيئة شرح السكري . سابق . ص ١٥ - ١٦ ، قد ورد البيت الأول في شرح ابن السكيت بقافية البيت الثاني في حين لم يرد فيه البيتان الثاني والرابع .

فقد نزل الحطيئة جازاً للزبرقان بن بدر ، ولكنه لم يرع حقوق جبرته حتى أشرف الحطيئة على الهلاك لولا أن تداركه آل شماس بن لأي ، وحفظوا له حق جبرته وردوا عليه ماله ، ولعله يتناص بهذا المعنى مع ما في القرآن الكريم من الأمر بالإحسان إلى الجار من مثل قوله تعالى من سورة النساء ﴿وَاعْبُدُوا اللَّهَ وَلَا تُشْرِكُوا بِهِ شَيْئًا وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا وَبِذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينِ وَالْجَارِ ذِي الْقُرْبَى وَالْجَارِ الْجُنُبِ وَالصَّاحِبِ بِالْجَنبِ وَابْنِ السَّبِيلِ وَمَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ مَنْ كَانَ مُخْتَالًا فَخُورًا ﴾ (١٨٠) ، ومع قول النبي صلى الله عليه وسلم : " ما زال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه " (١٨١) وقوله : " من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فلا يؤذ جاره " (١٨٢) وقوله أيضاً : " خير الأصحاب عند الله خيرهم لصاحبه ، وخير الجيران عند الله خيرهم لجاره " (١٨٣) .

ويبدو من هذه التناصات للقيم والمبادئ الدينية عند الشعارين المخضرمين: كعب والحطيئة أن الشعراء المخضرمين عامة كانوا " يجعلون هذه المبادئ الإسلامية شغلهم الشاغل؛ لأنهم استجابوا لروح الإسلام وتعاليمه، فألقوا بعصبيتهم خلف تدينهم بالدين " (١٨٤) وإن كان ذلك يقال في حق كعب بن زهير ، فإنه لا يمكن صرفه على الحطيئة لما عُرف عنه من قلة اعتداده بالتدين، فإن إحدى الباحثات دلت على إيمان الحطيئة بتكراره لفظ الجلالة في الأبيات السابقة قائلة عن المعنى الإسلامي في إنفاق المال والربط بين الإنفاق والعقيدة " ويبدو إيمان الحطيئة بهذا المعنى الإسلامي في تكراره لفظ الجلالة في بيتين متتاليين " (١٨٥) هما البيتان الأول والثاني من الأبيات الأربعة السابقة .

وفي ضوء ما سبق من دراسة التناص بمستوياته المختلفة عند شعراء الصنعة الأربعة يمكن التوصل إلى النتائج التالية :

أولاً : إن دراسة التناص في أي إبداع شعري قديم أو جديد من الأهمية بمكان في كشف الدلالات التي يدور حولها النتاج الشعري ، وربط هذه الدلالات بالبيئة التي يعيش فيها الشعراء ، وطبيعة المؤثرات الحضارية والثقافية ، وأصدائها على الشعراء وإبداعاتهم الشعرية .

ثانياً : أبرز التناص بين الشعراء المنتمين إلى مدرسة الصنعة أوامر القرى الإبداعية التي تربط بينهم ، كما أبرز أهمية الرواية عن الآخر ودورها في تحديد ملامح التأثير والتأثر بين الراوي

١٨٠. سورة النساء الآية رقم ٣٦

١٨١. فتح الباري بشرح صحيح البخاري . سابق . ٥٣/١٢ .

١٨٢. السابق ١٦٤/١٢ .

١٨٣. الترمذي : سنن الترمذي تعليق الشيخ محمد ناصر الدين الألباني ص ٤٤٣ ط ١٤١٧/١ هـ مكتبة المعارف . الرياض

١٨٤. د/مصطفى أبو شارب : الظواهر الإسلامية في شعر المخضرمين ص ١٦٠ - ط ١٩٩٦م - عالم الكتب .

١٨٥. د/ وفاء السديوني : شعراء صدر الإسلام وتمثلهم للقيم الاجتماعية ص ٢٩٢ - ط ١٩٩٥م - كميو جرافيك آرت سنتر

- القاهرة .

والمروى ، وكذلك تحديد أسبقية الشعراء إلى المعاني ، وذلك أمر لم يغفل عنه التراث النقدي العربي ؛ فقد حفل كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة بكثير من هذه الأحكام التي تشير على السبق ، وعدم مشاركة اللاحق أو المعاصر للمعنى البكر الذي أبدعه هذا الشاعر أو ذاك .

ثالثاً : دلّ التناسل الخارجي بين شعراء البحث وغيرهم من الشعراء الآخرين الممثلين لتيارات شعرية أخرى على أن فكرة السرقات الشعرية التي أطلقها العديد من النقاد القدامى قد كانت وليدة بعض الرؤى الخاصة بهؤلاء النقاد ، ولم تكن بالحكم العام الذي ينطبق على كل الشعراء ؛ لأن الإبداع الشعري لم يكن قاصراً على واحد من الشعراء دون الآخرين ، وإنما هو تركة مباحة تُحسب فيها الجودة لصاحب الصياغة الشعرية المتقنة ، والتصوير الفني المؤدي للدلالة المرادة للشاعر على خير وجه .

رابعاً : أظهر التناسل الشعري مع الأمثال حقيقة أن الإبداع الشعري تركة مباحة للشعراء ، فهم يستطيعون إثراء هذا النتاج بما بين أيديهم من الموروثات العربية التي تمثل الحالة الفكرية والعقلية والاجتماعية للمجتمعات العربية في تلك الفترات الزمنية الموعلة في القدم .

الفصل الرابع : النص والسياق

تمهيد

المبحث الأول :
سياق الكرم

المبحث الثاني :
سياق المرأة العاذلة

المبحث الثالث :
سياق الموت

المبحث الرابع :
سياق المعتقد الديني

تمهيد :

ارتبط التحليل النصي لنتاج شعراء الصنعة . موضوع البحث . في الفصول الثلاثة السابقة بمحورين رئيسيين أولهما : دراسة النص الشعري باعتباره بنية لغوية ذات بنية سطحية تقوم فيها العلاقات اللغوية بدور الرابط النصي بين دوال النص وجمله ومتوالياته الجمالية وذلك على مستوى السطح ، وباعتباره بنية دلالية تقوم فيها العلاقات الدلالية بإنتاج نص متماسك على مستوى بنية العمق ، وثانيهما دراسة النص الشعري من خلال علاقاته بالنصوص الأخرى السابقة عليه أو المتزامنة معه ، وكلا المحورين يعنيان ابتعاد التحليل النصي عن علاقة النص بالسياقات المحيطة به ومن ثمة خلاص هذا الفصل الرابع لدراسة النص والسياق .

والبحث في هذا الفصل الرابع يتعلل بما بين النص والسياق **Context** من علاقات وثيقة ، إذ يرتبط النص بالسياق ارتباط الوجود والعدم ؛ لما للسياق من دور في تحديد الدلالة المرادة من النص وكلماته وجمله ومتوالياته الجمالية ، وقد ذكر فندريس : أن " الذي يعين قيمة الكلمة في كل الحالات التي ناقشناها إنما هو السياق ؛ إذ إن الكلمة توجد في كل مرة تُستعمل فيها في جو يحدد معناها تحديداً مؤقتاً ، والسياق هو الذي يعرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها ، والسياق أيضاً هو يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها ، وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية " (١) ذات تأثير في المتلقي الذي يتواصل معها ؛ لما تنثيره في نفسه من مواءمة بين الدلالات التي يطرحها سياقها النصي والدلالات المطروحة على الواقع المحيط به ، وذلك ما انتبهت إليه البراجماتية التي رأت " أن الاستعمال اللغوي ليس إلا إبراز منطوق لغوي ما فقط ، بل إنجاز حدث اجتماعي معين " (٢) تبرز فيه خاصية التواصل ؛ لأن السياق هو " إعادة بناء نظري لعدد من ملامح السياق الاتصالي ، تلك الملامح التي تشكل جزءاً من القيود التي تجعل المنطوقات بوصفها أحداثاً كلامية مصيبة " (٣) .

وإذا كانت المدارس اللغوية قد تنوعت بين المدرسة الاجتماعية السويسرية الفرنسية بزعامة دي سوسير المتأثر بنظرية دور كايم الاجتماعية ، وعلى أساسٍ منها اعتبر اللغة ظاهرة اجتماعية شأنها شأن أية ظاهرة اجتماعية أخرى (٤) وبين مدرسة بلومفيد التي عرفت بالمدرسة السلوكية الأمريكية ، التي رأى أصحابها أن " السلوك الإنساني يوصف أكمل وصف وأدقه عن طريق اعتبار الظواهر

١. فندريس : اللغة ترجمة د/ عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص . سابق . ص ٢٣١ .

٢. فان دايك : علم النص مدخل كنداخ الاختصاصات ترجمة د/ سعيد حسن بحيري . سابق . ص ١١٨ .

٣. السابق ص ١٣٥ .

٤. د/ محمود السعران : علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ص ٢٤٤ - ط٢ / ١٩٩٩م - دار الفكر العربي - القاهرة .

الفسولوجية وغيرها من الظواهر المادية التي تصحب سلوك الأفراد ، ولا يتأتى عندهم دراسة الظواهر الإنسانية دراسة علمية إلا بهذا الطريق ، ولما كانت اللغة ظاهرة إنسانية ، فيصدق على دراستها ما يصدق على دراسة سائر الظواهر الإنسانية " (٥) وبين المدرسة الاجتماعية الإنجليزية التي أسسها فيرث Firth ، فإن الفضل في بروز النظرية السياقية إنما يُنسب إلى هذه المدرسة الأخيرة ، وإلى مؤسسها فيرث .

لقد ذهب فيرث إلى القول " بأن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية أي : وضعها في سياقات مختلفة " (٦) لارتباط اللغة بالعادة والأعراف والتقاليد ، وكلها وسائل معينة على التشكل الخاص لمعنى النص الذي يتم التوصل إليه من خلال الموقف أو المقام أو السياق ، وعلى ذلك فإن دراسة المعنى تتطلب تحليلاً للسياقات المختلفة . لغوية وغير لغوية . التي أنتج فيها النص ، فالسياق هو البيئة اللغوية أو غير اللغوية التي أنتج فيها النص ، وقد حدد فيرث أربعة أنواع للسياقات التي تحيط بالنص وهي :

١. السياق اللغوي Linguistic Context

وهو البيئة المحيطة بدوال النص وجمله ومتوالياته الجمالية ، وتتنوع عناصره بين المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية ، وهي المستويات التي تمت دراستها في الباب الأول من هذا البحث .

٢. السياق العاطفي Emotional Context

الذي يحدد " درجة القوة والضعف في الانفعال مما يقتضي تأكيداً أو مبالغة أو اعتدالاً " (٧) .

٣. سياق الموقف Situational Context

وهو " سياق الموقف الخارجي الذي يمكن أن تقع فيه الكلمة " (٨) فالوحدات الكلامية للغة ليست مجرد سلسلة أو خيوط من صنع الكلمات، وإنما هناك مكوّن غير كلامي أو " عناصر غير لغوية ذات دخل كبير في تحديد المعنى، بل هي جزء أو أجزاء من معنى الكلام، وذلك كشخصية المتكلم، وشخصية المخاطب، وما بينهما من علاقات، وما يحيط بالكلام من ملابس وظروف ذات صلة به كالجو مثلاً، أو الحالة السياسية .. ومن حضور غير المتكلم وغير المخاطب وعلاقتهم بهما " (٩) .

٥. د/ محمود السعران : علم اللغة مقدمة للقارئ العربي . السابق . ص ٢٤٧ .

٦. د/ أحمد مختار عمر : علم الدلالة . سابق . ص ٦٨ .

٧. السابق ص ٧٠ .

٨. السابق ص ٧١ .

٩. د/ محمود السعران : علم اللغة . السابق . ص ٢١٥ .

وما يحيط بالكلام من ملابسات أو ظروف هو ما انتهت إليه البلاغة العربية القديمة ، وعُرف عندها باسم المقام ، فورد قولهم الذائع : لكل مقام مقال وما ترادف معه دلاليًا من مثل : الحال وهو عند علماء علم المعاني " الأمر الداعي إلى التكلم على وجه مخصوص أي : الداعي إلى أن يعتبر مع الكلام الذي يؤدي به أصل المعنى خصوصية ما هي المسماة بمقتضى الحال " (١٠) الذي كثيرًا ما وجدناه بين يدي تعريفهم بعلم المعاني (١١) وهو ما يؤكد انتباه البلاغة العربية لأهمية العناصر والظروف الخارجية أو السياق أو المقام في تحديد دلالة النص .

ومن المعروف حديثًا أن : فكرة المقام هذه هي المركز الذي يدور حول علم الدلالة الوصفية في الوقت الحاضر ، وهو الأساس الذي ينبني عليه الشق أو الوجه الاجتماعي من وجوه المعنى الثلاثة ، وهو الوجه الذي تتمثل فيه العلاقات والأحداث والظروف الاجتماعية التي تسود ساعة أداء المقال " (١٢) .

٤. السياق الثقافي Cultural Context

وهو رابع السياقات التي ذكرها فيرث من أنواع السياقات ، وهو يقتضي " تحديد المحيط الثقافي أو الاجتماعي الذي يمكن أن تُستخدم فيه الكلمة " (١٣) من أجل تحديد معناها ، ومن ثمة معنى النص الذي تنتمي إليه .

ولأهمية السياق بأنواعه المختلفة في دراسة المعنى يقول أولمان : " إن نظرية السياق . إذا طُبقت بحكمة . تمثل الأساس في علم المعنى ، وقد قادت بالفعل إلى الحصول على مجموعة من النتائج الباهرة في هذا الشأن ، إنها مثلاً قد أحدثت ثورة في طرق التحليل الأدبي ، ومكنت الدراسة التاريخية للمعنى من الاستناد إلى أسس حديثة أكثر ثباتًا ، كما أنها قدمت لنا وسائل فنية حديثة لتحديد معاني الكلمات " (١٤) .

وسوف يقوم البحث في هذا الفصل بدراسة النص الشعري عند شعراء الصنعة الأربعة في ضوء النظرية السياقية ، متخذًا من السياق الاجتماعي نموذجًا يدرس من خلاله علاقة النص الشعري ببعض الظواهر الاجتماعية السائدة في المساحة الزمنية التي يدور في إطارها البحث وهي الجاهلية / الإسلام .

-
١٠. التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون - حواشي أحمد حسن بسج ٤٩٨/١ - ط١/١٩٩٨م - دار الكتب العلمية بيروت
١١. انظر في ذلك : مفتاح العلوم للسكاكي ص ١٦١ ، الإشارات والتبهيئات للجرجاني ص ١٣ ، الإيضاح في علوم البلاغة للقرظيني ص ١٤ ، مواهب الفتاح للمغربي ١/١٢٧ ، عروس الأفراح للسبكي ١/٣٦ ، شرح المختصر للتفتازاني ١/٣٤ - ٣٥
١٢. د/ تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٣٣٧ - ط٣/ ١٩٩٨م - عالم الكتب - القاهرة .
١٣. د/ أحمد مختار عمر : علم الدلالة . سابق . ص ٧١ .
١٤. أولمان : دور الكلمة في اللغة - ترجمة د/ كمال بشر . سابق . ص ٦٦ - ٦٧ .

المبحث الأول : سياق الكرم :

إن ارتباط الأدب شعره ونثره بالبيئة الاجتماعية المحيطة به من المسلمات التي سبقت الإشارة إليها في التمهيد السابق ؛ لأن النص الأدبي " متأثر بطريقة ما بظروف اجتماعية ، وأن هذه الظروف تؤلف . لا محالة . جزءاً من مضمون ذلك العمل " (١) كما أن الأديب نفسه جزء من هذه الظروف يعيشها ويتأثر بها ، ويتحول تأثيره إلى انفعال يتمخض عن نص أدبي هو صدق لما مر به من ظروف اجتماعية ، كما أن " موضوعات الحياة عبارة عن معانٍ يصوغها الشاعر وفق تجاربه وعلائقه مع غيره " (٢) وتتعدد التجارب وتتعدد العلاقات ، ومن ثمة تتعدد الموضوعات التي تتناولها القصيدة القديمة وتتعدد ، ولم يكن هذا التنوع والتعدد ببعيد عن مظاهر الحياة الإنسانية ؛ لأنها متنوعة بطبيعتها ؛ ولذا فسوف يتخير البحث بعضاً من هذه الظواهر ؛ ليدرس في ضوئها العلاقة بين النص والسياق الاجتماعي وغيره من السياقات .

لقد افترضت طبيعة البيئة العربية على ساكنيها بعضاً من السلوكيات الاجتماعية التي ارتبطت بهم ، فطبيعة البيئة العربية القاسية الكثيرة التعرض للجذب والقحط ؛ بسبب أرضها الصحراوية ومناخها المتطرف وقلة المياه ، وغيرها قد دفعت إلى ظهور صفات خاصة بسكانها منها التزامهم أحد أمرين : إما كرم مفرط لمواجهة هذه الحياة وقسوتها ، وإما بخل وشح وإقتار ، وقد رأينا الشعراء العرب يحفلون بصفة الكرم أيما احتفال ، ويذمون البخل والبخلاء ، ويكفي أن العربي كان لا يعبأ بشيء مثل عبئه باللاتهام بالبخل ، وقد اتخذ الشعراء من الكرم مفردة من مفردات الفخر أو المدح أو الرثاء ، يقول أوس بن حجر في رثاء عمرو بن مسعود (٣) :

يَا عَيْنُ جُودِي عَلَى عَمْرٍو بْنِ مَسْعُودٍ أَهْلُ الْعَفَافِ وَأَهْلُ الْحَزْمِ وَالْجُودِ
أَوْدَى رَبِيعُ الصَّعَالِيكِ الْأَلَى أَنْتَجَعُوا وَكُلُّ مَا فَوْقَهَا مِنْ صَالِحِ مُودِي
الْمُطْعِمُ الْحَيِّ وَالْأَمْوَاتِ إِنْ نَزَلُوا شَحْمَ السَّنَامِ مِنَ الْكُومِ الْمُقَاحِدِ
وَالْوَاهِبُ الْمَائَةَ الْمَعْكَاءَ يَشْفَعُهَا يَوْمَ النَّضَالِ بِأُخْرَى غَيْرِ مَجْهُودِ

فهو يقدم للمرثى مجموعة من الصفات البيئية ، وهي : العفاف والحزم والجود ، ثم يفصل الكلام على هذه الصفة الأخيرة وهي الجود التي تختص من بين توجهاتها بالإطعام الدال على تقشي الفقر والعوز في هذه البيئة التي كثيراً ما يصيبها الجذب والقحط ، ولذلك يتخذ من تشبيهه بالربيع

١. د/ مصطفى ناصف : دراسة الأدب . سابق . ص ٩٥ .

٢. د/ محمد صادق حسن عبد الله : خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة ص ٣٨٣ - دار الفكر العربي ١٩٨٥ م

٣. ديوان أوس ص ٢٥ أودى : هلك ، الصعاليك : الفقراء ، انتجعوا : طلبوا رفده وعطاه ، مودي : هالك ، الكوم : جمع كوما ، وهي الناقة السمين ، المقاحيد : جمع مقحاد وهي الناقة العظيمة السنام ، المعكاء : الإبل الغلاظ الشداد .

سبيلاً لمواجهة الجذب ، فالربيع يستدعي انتعاشة البيئة بما يشيعه جوه فيها من النباتات والخضرة التي يرعاها الناس والأنعام ، ثم يضيف الربيع إلى الصعاليك ، وهم مجموعة الفقراء المحتاجين إلى الجود والعطاء ؛ ولذلك أضاف الوصف بالربيع العائد على المرثي إليهم •

وإذا توقفنا أمام دالة الصعاليك وحاولنا ربطها بالبيئة ، فسوف نجد الدلالة اللغوية معينة على تفهم العلاقة بين النص والسياق ، ذلك أن دلالتها المعجمية تنصرف إلى معنى الفقراء الذين لا مال لهم ولا اعتماد ^(٤) وهذه الدلالة المعجمية هي عينها الدلالة السياقية التي يستدعيها الوصف بالجود والكرم ، بيد أن هذه الدلالة المعجمية السياقية لا تنفي الدلالة الاجتماعية التي تشير إليها كلمة الصعاليك ، فهي تشير إلى تلك الطائفة من الشعراء الذين ربطت معاجم اللغة بينهم وبين الفقر الذي كثيراً ما كان يدفعهم إلى السلب والإغارة ، حتى بدوا كالذئاب ؛ ولذا قيل لهم : ذؤبان العرب ولصوصها الذين يتلصصون (٥) والتنؤب والتلصص يستدعيان الإغارة والسلب ؛ ولذلك ورد في جمهرة أشعار العرب عن الصعلوك أنه " المتجرد للغارات " (٦) وقد كان هذا التجرد للغارات مرتبطاً بمصارعة الفقر ؛ ولذلك ورد في اللسان عن عروة بن الورد أنه " كان يُسمى عروة الصعاليك ؛ لأنه كان يجمع الفقراء في حظيرة ، فيرزقهم مما يغنمه " (٧) •

والى جانب دلالة الفقر المرتبطة بالشعراء الصعاليك نجد إشارة الكلمة إلى دلالة أخرى مرتبطة بهم أيضاً ، وهي أن بعضاً منهم كانوا " مجموعة من الخلاء الشذاذ الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائمهم " (٨) وهي دلالة اجتماعية أيضاً ؛ إذ تشير إلى العلاقة ما بين القبائل العربية القديمة ، وظهور طبقة الموالي المنتسبين إلى قبائل غير قبائلهم الأصلية ، وفي كل الأحوال ، فإن المادة اللغوية صعلك " تتطور لتدل على صفات خاصة تتصل بالوضع الاجتماعي للفرد في مجتمعه ، وبالأسلوب الذي يسلكه في الحياة لتغيير هذا الوضع " (٩) وهو أسلوب السلب والإغارة التي ارتبطت بالحصول على المال ، وغيره مما يقيم أود المغير وغيره •

وإذا عدنا إلى لفظة الصعلكة ، وحاولنا ربطها بالسياق الذي وردت فيه لوجدنا ثمة ترابطاً متكاملاً على الترادف الدلالي ، فالمرثي الذي يكرم الفقراء إنما يطعمهم شحم السنام من الإبل الغلاظ السنام /

٤. ابن منظور : لسان العرب ٤٥٥/١٠ مادة صعلك •

٥- انظر مادة ذأب في : القاموس المحيط ٦٩/١ ، أساس البلاغة ص ١٤٠ ، ولسان العرب ٣٩٨/١ ، مادة صعلك في الصحاح للجوهري ١٣٠٩/٤ •

٦. أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب . سابق . ٥٨١/٢ - الهامش •

٧. ابن منظور : لسان العرب ٤٥٦/١٠ مادة صعلك •

٨. د/ شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي . سابق . ٣٧٥ / ١ •

٩. د/ يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ص ٢٤ - ٢٥ - دار المعارف - القاهرة ١٩٥٩ م •

مقاحيد ، ومن الملاحظ أن للصلعة دلالة لغوية أخرى إذ تطلق على الإبل التي دقت قوائمها من السمن (١٠) . وعندما يمدح أوس فضالة بن كعدة يجعله النموذج المحتذى ، أو القدوة التي تقتضي التقدم والسبق فيما تُمدح به (١١) :

فَمَنْ يَكُ ذَا نَائِلٍ يَسْعَ مِنْ فَضَالَةٍ فِي أَثَرٍ لَأَحِبٍ
هُوَ الْوَاهِبُ الْعَلِقَ عَيْنَ النَّفِيسِ سِ الْمُنْتَعَلِي عَلَى الْوَاهِبِ

فهو قدوة في العطاء لمن يقتدي به ، ويلاحظ المبالغة في الوصف بالعطاء هنا ، عندما يجعل الطريق إلى احتذاء الممدوح لاحباً واسعاً ممتداً لا نهاية له مما يعني بُعد البون بينه وبين من يريد احتذائه ، وتلك مبالغة في تقدمه بالكرم ، وثم دلالة أخرى للاحب وهي الطريق الواضح من كثرة وطنه مما يدل على كثرة من يسلكون طريق احتذاء فضالة في الكرم ، ومما يدل على عظم كرمه أنه عندما يعطي ، فإنه يعطي النفيس الكريم من كل شيء .

وعندما يرثيه نجده يأتي بدلالات أخرى مأخوذة من بيئته الاجتماعية حيث الجذب المرتبط بعدم نزول الأمطار (١٢) :

وَالْمُخْلَفَ الْمُتْلَفَ الْمُرْزَأَ لَمْ يُمْتَعْ بِضَعْفٍ وَلَمْ يَمُتْ طَبَعًا
وَالْحَافِظَ النَّاسَ فِي تَحَوُّطٍ إِذَا لَمْ يُرْسَلُوا تَحْتَ عَائِدٍ رُبْعًا
وَأَزْدَحَمَتْ حَلَقَتَا الْبُطَانِ بِأَفْدٍ وَامٍ وَطَارَتْ نَفُوسُهُمْ جَرَعًا
وَعَزَّتِ الشَّمَالُ الرِّيَّاحُ وَقَدْ أَمْسَى كَمِيعُ الْفَتَاةِ مُنْتَفِعًا

إن تكرار حرف العطف في صدر كل بيت من الأبيات الأربعة دال على الحسرة والفجعة التي حلت بالشاعر لفقد فضالة ؛ لما كان يتمتع به صفات الكرم السابغة التي لا تقف عند حدٍّ ، وإنما هو نموذج في كرمه المرتهن بطبيعة البيئة ، فهو يُتلف ماله من كثرة إخراجة وتقديمه للسائلين ، وإذا أَلَمَّتْ بالناس سنة مجدبة . تحوط . تدفع الناس إلى إبعاد الوليد في زمن الربيع من أمه حفاظاً على ألبانها ، فإن فضالة قد كان يكفي الناس مثل هذه الفعلة ويحفظهم بما يملك .

وعلى هذا النحو ارتبط الكرم عند أوس بالبيئة الاجتماعية التي شاع فيها ذبح الإبل التي هي أعز ما يعتد به العربي القديم ، فالممدوح بالكرم ، أو المرثي لا يتوانى عن تقديمها للفقراء خاصة في أزمان الفقر والجذب ، حيث قلة الأمطار وما يرتبط بها جفاف الزرع والضرع ، كما يقدم الممدوح أو المرثي للضيفان أيضاً ما عنده دون خوف من فقر أو جذب وغيره .

١٠. ابن منظور : لسان العرب ١٠/٤٥٦ مادة صعلك .

١١. ديوان أوس ص ١٢ ، الاحب : الواسع غير المنقطع أو الطريق الواضح ، العلق : النفيس الكريم من كل شيء .

١٢. السابق ص ٥٣ - ٥٤ ، تحوط : سنة مجدبة ، عائذ : ناقة حديثة النتاج ، ربعا : ولد في الربيع ، عزت : غلبت .

وإذا ما انتقلنا إلى زهير في مدح سنان بن أبي حارثة ، نجده يعطينا صورة أخرى لسلوك ممدوحه في سياق الكرم مع مَنْ يُكرمهم ، فهو يعطيهم المال بغير حساب (١٣) :

أَقُولُ لِلْقَوْمِ وَالْأَنْفَاسِ قَدْ بَلَغَتْ دُونَ اللَّهِ غَيْرَ أَنْ لَمْ يَنْقُصِ الْعَدْدُ
سِيرُوا إِلَى خَيْرِ قَيْسٍ كُلِّهَا حَسَبًا وَمُنْتَهَى مَنْ يُرِيدُ الْمَجْدَ أَوْ يَفْدُ
فَاسْتَمْطَرُوا الْخَيْرَ مِنْ كَفِّهِ إِنَّهُمَا بِسَيِّئِهِ يَتَرَوَى مِنْهُمَا الْبُعْدُ
مُبَارَكُ الْبَيْتِ مَيْمُونٌ نَقِيبَتُهُ جَزُلُ الْمَوَاهِبِ مَنْ يُعْطِي كَمَنْ يَعْذُ
فَالنَّاسُ فَوْجَانِ فِي مَعْرُوفِهِ شَرَعٌ فَمِنْهُمْ صَادِرٌ أَوْ قَارِبٌ يَرِدُ
رَحْبُ الْفَنَاءِ لَوَانِ النَّاسِ كُلُّهُمْ حَلُّوا إِلَيْهِ إِلَى أَنْ يَنْقُضِيَ الْعَدْدُ
مَا زَالَ فِي سَيِّئِهِ سَجَلٌ يَعْثُمُهُمْ مَا دَامَ فِي الْأَرْضِ مِنْ أَوْتَادِهَا وَتَدُ
فِي النَّاسِ لِلنَّاسِ أُنْدَادٌ وَلَيْسَ لَهُ فِيهِمْ شَبِيهٌ وَلَا عَدْلٌ وَلَا نِدْدُ

إن زهيراً يرصد لممدوحه صفتين رئيسيتين هما: الخيرية المطلقة في الحسب إلى قيس عيلان، وهذا الحسب يردنا إلى الظاهرة العربية المعروفة بالتفاخر بالأحساب والأنساب، وهي ظاهرة اجتماعية تتبعها ما عُرف في البيئة العربية القديمة بالعصبية القبلية التي كانت دافعاً من دوافع الحرب والتقاتل بين القبائل العربية في الجاهلية، و إن كان أثرها قد امتد إلى ما بعد ظهور الإسلام (١٤) .

وتردنا الخيرية المطلقة في قيس إلى دلالة كلمة قيس وعلاقتها بدلالة النص وهي الكرم ، فالقيس تعني الشدة ، وسمي امرؤ القيس بذلك كأنما يقال له رجل الشدة (١٥) وهذه مرتبطة بالجو الذي تبرز فيه فضيلة الكرم ، ومن ثمة يمكن القول بأن الممدوح هنا يمثل خير رجل يمكن أن يواجه الشدائد التي تعرض للناس ، وذلك ما نلمسه أيضاً في نسبة قيس إلى عيلان التي أرجعها ابن دريد في الاشتقاق إلى كون عيلان هذا فقيراً وسؤله أخاه إلياس ، فكان هذا الأخير يقول له : إنما أنت عيال عليّ فسمي عيلان (١٦) ، وأما الصفة الثانية ، فهي صفة الكرم التي تبدأ مع أسلوب الأمر الموجه إلى القوم جميعهم ، وذلك قول زهير :

فَاسْتَمْطَرُوا الْخَيْرَ مِنْ كَفِّهِ إِنَّهُمَا بِسَيِّئِهِ يَتَرَوَى مِنْهُمَا الْبُعْدُ

١٣. شعر زهير ص ٢٢٦-٢٢٧ ، الأنفاس : النفوس أو الأرواح ، سيب : عطاء ، بُعْد : جمع بعيد ، الميمون النقية : الناجح فيما يحاول أو الحسن المشورة ، شرع : سواء ، صادر : راجع عن الماء ، قارب : طالب للماء بينه وبينه ليلة ، سجل : دلو عظيمة مملوءة ماءً ، العدد : المثل وكذلك الندد : جمع ند وهو المثل .

١٤. د/ شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي . سابق . ٥٦/١ - ٥٧ .

١٥. ابن منظور : لسان العرب ١٨٧/٦ مادة قيس .

١٦. أبو بكر بن دريد : الاشتقاق تحقيق عبد السلام هارون ص ٢٦٥ ط٣ / مكتبة الخانجي - القاهرة .

فالأمر بالاستمطار يستدعي الإشارة إلى ظاهرة المطر وعلاقتها بالبيئة العربية القاحلة المجربة ؛ ولذلك كان العرب يرتحلون إلى حيث ينزل المطر ؛ بحثاً عن الكأ والعشب لهم ولحيواناتهم ، وكثيراً ما أدى ذلك إلى القتال والتصادم بين القبائل العربية (١٧) وإذا كان المطر سبباً من أسباب الارتحال إلى حيث ينزل ؛ ، فإن الممدوح هنا هو المكان الذي يلجأ إليه النازحون الباحثون عن الجدى والعطاء / الخير ، ومما يترادف دلاليًا مع الاستمطار التروية التي لا تقف عند حد الأقربين ، وإنما تمتد لتشمل البعيدين كذلك . على أن استمطار الخير من كفي الممدوح ، وما فيه من إشارة كناية إلى الكرم يستدعي علو المكانة التي يتمتع بها الممدوح ؛ لأن المطر ينزل من علٍ ، مع الإشارة إلى ارتفاع يد الممدوح دائماً ، مع تطلع الناس إليها .

ومن الظواهر الاجتماعية التي يشير إليها المدح بالكرم في الأبيات السابقة ظاهرة الرعي المرتبطة بالمطر الذي يترتب على نزوله تكون الآبار وعيون الماء التي يتسارع إليها الناس للسقيا لهم ولأنعامهم ؛ ولأن الممدوح هو المكان الذي ينزل منه المطر ، فصورة الطالبين للعطاء كصورة الباحثين عن الماء ، فالبعض يصل إليه ليقضي أربه ، والبعض الآخر يعود أدراجه ؛ لأنه قد نهل منه ما أراد ؛ ولذا صور زهير هذه الصورة الحركية بقوله :

فَالنَّاسُ فَوْجَانِ فِي مَعْرُوفِهِ شَرَعٌ فَمِنْهُمْ صَادِرٌ أَوْ قَارِبٌ يَرِدُ

والصدور والورود دالتان تشيران إلى حركة الناس عند عين الماء ، فالبعض راجع عن الماء / صادر ، والبعض الآخر في طريقه إلى الماء / قارب . حيث ديار الممدوح . والصدور والورود يشيران كذلك إلى سعة ديار الممدوح . رجب الفناء . وهذه من العادات الاجتماعية العربية ، وكأن رحابتها لتعزيد دلالة الكرم غير المحدود الذي يمثله مع ممدوح زهير أنه يسع الناس كلهم إلى أن ينقضي الأبد .

ويبدو إعجاب زهير بالماء ، وبوصف ممدوحه الكريم به في غير موضع من شعره ، فهو يقدم لحسن بن حذيفة صورة نموذجية للمدح بالكرم في قوله (١٨) :

وَأَبْيَضَ فَيَاضٍ يَدَاهُ غَمَامَةٌ عَلَى مُعْتَفِيهِ مَا تُغْبُ فَوَاضِلُهُ
بَكَرْتُ عَلَيْهِ غُدْوَةً فَرَأَيْتُهُ فُعُودًا لَدَيْهِ بِالصَّرِيمِ عَوَازِلُهُ
يُقَدِّئُهُ طَوْرًا وَطَوْرًا يَلْمُنُهُ وَأَعْيَا فَمَا يَذَرِينَ : أَيْنَ مَخَاتِلُهُ
فَأَقْصَرَنَ عَنْهُ مِنْ كَرِيمٍ مُرَّرًا عَزُومٍ عَلَى الْأَمْرِ الَّذِي هُوَ قَاعِلُهُ

١٧. د/ علي الجندي : شعر الحرب في الجاهلية . سابق . ص ١٠ - ١١ .

١٨. شعر زهير ص ٥٥ - ٥٨ ، معتفيه : من يريدون عطاءه ، ما تغب فواضله : لا تنقطع عطاياه ، الصريم : جمع صريمة وهي رملة تنقطع من معظم الرمل ، مرراً : مصاب في ماله .

أَخِي ثِقَّةٌ لَا تُتْلَفُ الْخَمْرُ مَالُهُ وَلَكِنَّهُ قَدْ يُتْلَفُ الْمَالُ نَائِلُهُ
تَرَاهُ إِذَا مَا جُنَّتْهُ مُتَهَلِّلًا كَأَنَّكَ تُعْطِيهِ الَّذِي أَنْتَ سَائِلُهُ
وَذِي نَسَبٍ نَاءٍ بَعِيدٍ وَصَلَّتْهُ بِمَالٍ وَمَا يَدْرِي بِأَنَّكَ وَاصِلُهُ

فنحن أمام ممدوح بالكرم هو نموذج يقدمه الشاعر ؛ لكي يضع أيدينا نحن المتلقين على صفات التميز التي يتمتع بها الممدوح ، وهي صفات مستقاة من البيئة التي ينتمي إليها ، وأولها تشبيه اليمين بالغمامة ، وهو تشبيه يستدعي بعض الأمور ، أولها : علو اليمين إشارة إلى علو المكانة ورفعة الممدوح ، وثانيها : أن اليمين تظلل ما تحتها ، كما تظل الغمامة الناس من حر الشمس ، وثالثها : نزول ماء الغمامة ليروي منه الظمان والمحتاج ، ورابعها : ما يترتب على نزول المطر من الإنبات والمرعى الخصيب للناس والأنعام ، وكل ذلك تأكيد لما قاله الشاعر من أنه فياض بالمبالغة للتكثير في العطاء ، والفيض يشير إلى " السيل الذي يفيض به الوادي وهو ما لا يحدث في صحرائهم إلا مرة كل بضع سنوات " (١٩) وهذا يعني أن الممدوح لا مثيل له في عطائه وكرمه ، كما أن عطاياه لا تنقطع / ما تغب فواضله .

ويبدو أن الوصف بالكرم لا يقف عند حد تشبيه اليد بالغمامة ، وإنما يمتد ليشمل العلاقة بين الممدوح وأهله الذين يجلسون عنده وما يبرحون داره ، ومع ذلك فهم يلومونه ويعذلونه على كثرة عطائه متعللين بتقديم النصح والإرشاد له ، ولكنه لا يأبه لقولهم ؛ ولذا فإنهم يقصرون عن عدله ولومه ، فهو أخو ثقة مدرك لما يفعله ؛ ولأنه أبيض فياض يداه غمامة ، فإنه :

تَرَاهُ إِذَا مَا جُنَّتْهُ مُتَهَلِّلًا كَأَنَّكَ تُعْطِيهِ الَّذِي هُوَ سَائِلُهُ

يحب أن يُسأل فيعطي ؛ " لأنه يجد في نفسه حباً صادقاً غريزياً لفعل الخير ، ويجد في فعله لذة لا تعادلها لذة " (٢٠) ، والشاعر هنا يضعنا أمام رسالة مكتملة الجوانب والدلالات ، فالرسالة هي : كأنك تعطيه الذي هو سائله ، والمرسل إليه / المتلقي وهو ضمير المخاطب المتضمن في الفعلين : تراه ، تعطيه ، وهو متلقٍ عام يشمل المتلقي في زمن الشاعر ، كما يشمل المتلقي بصفة عامة ، حيث يريد الشاعر أن يضع هذه الصورة النموذجية لممدوحه ، ومن تمام النموذجية ألا يحدد متلقياً بعينه ، ثم السياق وهو سياق المدح ، وهو إن كان سياقاً نصياً ، فإن صياغته على هذا النحو والنحو الذي سبق في الأبيات الأخرى من هذا النص تؤكد على أن السياق الاجتماعي الذي استقى منه الشاعر ما أعطاه من أوصاف لهذا الممدوح : الفيض ، الغمامة ، الخمر ، العواذل ، صلة الأرحام / ذي نسب ناءٍ بعيد وصلته .

١٩. د/ محمد النويهي : الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه . سابق . ٢ / ٦٢٤ .

٢٠. السابق ٢ / ٦٣٢ .

أما عند كعب بن زهير ، فإنه يلجأ في المدح بالكرم إلى الدلالة عينها التي لجأ إليها أوس من قبل ، وهي دلالة الإطعام ، يقول في مدح الأنصار (٢١) :

وَهُمْ إِذَا خَوَتِ النُّجُومُ فَإِنَّهُمْ لِلطَّائِفِينَ السَّائِلِينَ مَقَارِي
وَهُمْ إِذَا انْقَلَبُوا كَأَنَّ ثِيَابَهُمْ مِنْهَا تَضَوُّعُ فَأَرَى الْعَطَارِ
وَالْمُطْعَمُونَ الضَّيْفَ حِينَ يَنْوِبُهُمْ مِنْ لَحْمِ كَوْمٍ كَالْهَضَابِ عِشَارِ
وَالْمُنْعَمُونَ الْمُفْضِلُونَ إِذَا شَتَّوْا وَالضَّارِبُونَ عِلَاقَةَ الْجَبَّارِ

فهو يدل على كرم الممدوحين/الأنصار بالإشارة إلى سلوكهم سبيل إطعام الفقراء والمعوزين وليس إعطاء المال كما فعل زهير في مدحه سنان بن أبي حارثة ، فالإطعام هنا يتمثل في الوقت المختار للكرم، وهو حدوث الجذب المتعلق بخواء النجوم . خوت النجوم ، المنعمون المفضلون إذا شتوا . وهي إشارة كنائية إلى قلة المطر، ومن ثمة القحط والجذب؛ ولذلك كان الكرم في مثل هذه الظروف من أفضل ما يفخر به العرب؛ " لأنه كرم في وقت تحرص النفوس فيه على البقاء والاحتفاظ بالمال، فهو كرم جدير بالثناء "(٢٢) وتجيء الجدارة بالثناء عند كعب في الحرص على تقديم الطعام لانتقائه أو لندرته في مثل هذه الظروف؛ ولذا نجده يُصر على الإطعام من خلال دالة اسم الفاعل . مقاري ، المطعمون، المفضلون . الدال على استمرارية الحدث وديمومته .

وثم أمر آخر يوافق فيه مدح كعب بالكرم مدح أوس ، وذلكم هو ذبح النوق ، وتقديمها للضيف ، وليست أي نوق تُذبح ، وإنما النوق السمان . كوم كالهضاب . وإلى جانب سمتها نجدها النوق العشار التي مضى على حملها عشرة أشهر ، وذلك دال على الإيثار ؛ لأن حب الناقة قد ملك عليهم كل حياتهم ، فما بالنا إذا كان منتظرًا من هذه النوق أن تأتي بوليدها ؟! ، ومن ثم فإن الوصف بالعشار هنا دال على قمة الحفاوة بالضيف ، وتقديم كل شيء يحرصون عليه دون إحساس بندم ، أو ضنٍّ بما يحبون على ضيفهم .

وإذا كان كعب قد وافق أوسًا في توجهه في المدح بالكرم نحو سلوك الإطعام ، فإنه يشترك مع أبيه زهير في المدح بالكرم من خلال المفارقة التي تتبدى في اعتبار زهير الممدوح محلاً للمطر الدال على الخير المأمول من قبل جماعة السائلين فاستمطروا الخير من كفيه ، أما كعب فقد جعل خواء النجوم / السحاب من المطر مناخًا تبرز فيه قيمة الكرم عند الممدوحين : خوت النجوم المنعمون المفضلون إذا شتوا .

٢١. ديوان كعب ص ٣٣ ، خوت النجوم : لم يكن لها مطر ، مقاري : جمع مقري وهو مطعم الضيف ، عشار : جمع عشاء وهي الناقة مضى على حملها عشرة أشهر .
٢٢. د/ أحمد الحوفي : الحياة العربية من الشعر الجاهلي . سابق . ص ٣١٣ .

أما إذا جئنا للمدح بالكرم عند الحطيئة ، فسوف نجده يختلف مع سابقه في الإشارة الصريحة إلى البخل ، وهي وإن كانت غير مصرح بها عندهم ، فإنها تفهم ضمناً من خلال علاقة الاستدعاء أو تداعي المعاني ، حيث يستدعي النقيض نقيضه ، يقول الحطيئة (٢٣) :

تَرْوُرُ أَمْرًا يُؤْتِي عَلَى الْحَمْدِ مَالَهُ وَمَنْ يُعْطِ أَثْمَانَ الْمَحَامِدِ يُحْمَدُ
يَرَى الْبُخْلَ لَا يُبْقِي عَلَى الْمَرْءِ مَالَهُ وَيَعْلَمُ أَنَّ الشُّحَّ غَيْرُ مُخْلَدٍ
كَسُوبٍ وَمِثْلَافٍ إِذَا مَا سَأَلْتَهُ تَهَلَّلَ وَاهْتَزَّ اهْتِزَّازَ الْمُهَنْدِ
مَتَى تَأْتِيهِ تَعْشُو إِلَى ضَوْءِ نَارِهِ تَجِدُ خَيْرَ نَارٍ عِنْدَهَا خَيْرُ مُوقِدٍ
تَرْوُرُ أَمْرًا إِنْ يُعْطِكَ الْيَوْمَ نَائِلًا بِكَفَيْهِ لَا يَمْنَعُكَ مِنْ نَائِلِ الْغَدِ
هُوَ الْوَاهِبُ الْكُومَ الصَّفَايَا لِجَارِهِ تُرَوِّحُهَا الْعِبْدَانُ فِي عَازِبٍ نَدِي

فالمفارقة بين البخل والكرم توضح الدلالة المرادة من النص هذا من ناحية ، وتكشف عن طبيعة العربي من ناحية أخرى ، تلك الطبيعة التي تؤثر فيها العوامل البيئية ، فتدفعه إلى الشح والبخل ، بيد أن الممدوح هنا يتسامى على مثل هذه الغريزة ، ويعطي عن طبيعة ذاتية محبة للخير مبالغة إلى فعله . كما رأينا مع ممدوح زهير . فهو :

يؤتي على الحمد ماله

إذا ما سألته تهلل واهتز اهتزاز المهند

إن يعطك اليوم نائلاً بكفيه لا يمنحك من نائل الغد

هو الواهب الكوم الصفايا لجاره

وهذه الجمل المترادفة دلاليًا تشير إلى ما يتمتع به الممدوح من الرغبة الملحة في العطاء عن رضا نفس، ولعلها الدلالة عينها التي أرادها زهير مع حصن عندما وصفه بالتهلل عندما يأتيه السائل؛ لأنه يسأله ما يريد وهو العطاء، على أن ما يميز نص الحطيئة هو الحكمة التي بثها في ثناياه ومنها قوله في البيت الأول: **ومن يعط أثمان المحامد يحمد**، وقوله في الثاني: **ويعلم أن الشح غير مخلد** .

أما إذا بحثنا عن دور السياق الاجتماعي في هذا النص الشعري ، فإننا سنجد تشبيه اهتزازة الممدوح للسائل عندما يسأله العطاء **باهتزازة السيف المهند** المنسوب إلى الهند ، والتعبير الكنائي : **تعشو إلى ضوء ناره** الذي يذكر بما كان من عادة الكرماء من إشعال النار ؛ ليهندي بها السائرون الليل فيفيئون إليها حيث يجدون عندها خير موقد ، ومنها : تقديم الممدوح النوق العظيمة السنام الغزيرة اللبن للجار .

٢٣. ديوان الحطيئة ص ٨٠ - ٨٢ ، متلاف : يريد أنه ينفق ماله و لا يذخره ، الكوم : جمع كوماً وهي الناقة العظيمة السنام ، الصفايا : جمع صافية : الناقة الغزير اللين .

وإذا كانت البيئة الجاهلية قد بدت واضحة في هذا النص ، فإننا نجد الأثر الإسلامي واضحاً في مدحه ابن شماس (٢٤) :

إِلَيْكُمْ يَا بَنَ شَمَّاسٍ شَجَبْتُ بِهَا عَرْضَ الْفَلَاةِ إِذَا لَاحَتْ فَيَافِيهَا
حَتَّى أَنْخْتُ قُلُوصِي فِي دِيَارِكُمْ بِخَيْرٍ مَنْ يَحْتَذِي نَعْلًا وَحَافِيهَا
إِنِّي لَعَمْرُو الَّذِي يَسْرِي لِكَعْبَتِهِ عَظْمُ الْحَجِيجِ لِمِيقَاتِ يُوَافِيهَا
لَقَدْ تَدَارَكَنِي مِنْهُ وَلَاحَمَنِي سَيْبٌ كَسَا أَعْظَمًا قَدْ لَاحَ عَارِيهَا
فَلْيَجْزِهِ اللَّهُ خَيْرًا مِنْ أَخِي ثَقَةٍ وَلِيَهْدِهِ بِهْدَى الْخَيْرَاتِ هَادِيهَا
الْمُخْلِفُ الْأَلْفَ بَعْدَ الْأَلْفِ تُتْلِفُهَا وَالْوَاهِبُ الْمِائَةَ الْمِغْءَاءَ رَاعِيهَا

فالأثر الإسلامي في هذه المدحة واضح في القسم بالله تعالى من خلال فريضة الحج ومواقفته: لعمرو الذي يسري لكعبته عظم الحجيج لميقات يوافيها، وفي الدعاء الذي يقدمه في البيت قبل الأخير : فليجزه الله ، وليهده بهدى الخيرات ، والأول منهما تكرر في غير موضع من شعر الحطيئة (٢٥) . على أنه لم يبعد عن سابقه من حيث الإشارة إلى ما يهبه الممدوح للمحتاجين من النوق السمان التي لا تقف عند واحدة ، بل المائة ، والعدد لا يراد بذاته ، وإنما تراد دلالته وهي الكرم المبالغ فيه ، وإن كان قد كرر هذا المركب الاسمي في قصيدته التي يمدح بها بغيضاً ، كما ورد عند أوس بن حجر ، مما يعني التوافق بينهم في هذه الصيغة اللغوية ، قال الحطيئة (٢٦) :

الْوَاهِبُ الْمِائَةَ الصَّفَا يَا فَوْقَهَا وَبَرَّ مَظَاهِرُ

وعلى هذا النحو من المدح بالكرم عند الشعراء الأربعة وجدنا أثر السياق الاجتماعي بارزاً في توجيه الدلالة المرادة من النص ، وتوجيه الشعراء نحو توظيف بعض البنى اللغوية والدلالية المشتركة للتعبير عن الكرم كتخير الشتاء مناخاً لبروز هذه القيمة الاجتماعية التي يبرز فيها الأجواد كأحسن ما يكونون ، والتركيز على الإطعام بصورة أكبر من قرينتها وهي بذل المال ؛ لأن الإطعام يشمل كلا من الفقير المحتاج ، والضيف الذي ارتبط به القرى ، وسارع كثير من العرب إلى الوصاية بإكرامه ، وذلك ما ظهر بوضوح في الصورة القصصية التي قدمها الحطيئة عن انتصاره للإنسان في صراعه مع الحيوان (٢٧) .

٢٤. ديوان الحطيئة ص ٢٨١ ، شجبت : علوت بهذه الناقة ، الفيافي : الصحاري ليس بها ماء ، قلوصي : الناقة الفتية الصلبة ، لاحمني : كساني .

٢٥. ديوان الحطيئة البيت الرابع والعشرين ص ٦٠ ، والبيت الأول ص ٢٧٢ .

٢٦. السابق ص ٦٢ ، الصفايا : الغزار واحدها صفي ، مظاهر : بعضها فوق بعض ، وديوان أوس البيت الرابع ص ٢٥

٢٧. انظر ص ٢٣٠ وما بعدها من هذا البحث .

المبحث الثاني : سياق العاذلة :

برزت المرأة في الشعر القديم بروزاً واضحاً، فكانت زوجة وأماً وأختاً ومحبوبة وابنة، وبلغ من مكانتها فيه ندرة أن يجد الباحث قصيدة إلا ويجد للمرأة فيها نصيباً، إن بالتصريح وإن بالترميز، على أننا نجد عند الشعراء الأربعة اتفاقاً على وصف جانب من جوانب العلاقة بالمرأة ، وهو جانب اللوم الذي يبدو من المرأة تجاه الرجل، كقول أوس عمّن تعاتبه على شرب الخمر (٢٨) :

هَبَّتْ تَلُومٌ وَلَيْسَتْ سَاعَةَ اللَّاحِي هَلَّا انتَظَرْتَ بِهَذَا اللَّوْمِ إِنْصَابِي
قَاتَلَهَا اللَّهُ تَلْحَانِي وَقَدْ عَلِمْتُ أَنِّي لِنَفْسِي إِفْسَادِي وَإِصْلَاحِي
إِنْ أَشْرَبِ الْخَمْرَ أَوْ أَرْزَأُ لَهَا ثَمَنًا فَلَا مَحَالَةَ يَوْمًا أَنِّي صَاحِي

إن سياق اللوم هنا هو الخمر وما تستتبعه من اللهو ، والتغافل عن شئون الحياة الأخرى ؛ ولذلك كان لوم لميس لأوس في هذا النص ، إذ تبدو فيه المرأة على درجة عالية من التعقل تستطيع به أن تميز بين ما يضر وما ينفع ، بين ما يفسد وما يصلح ، ومن ثم فقد أخذت تلوم أوساً وتقرع في اللوم حتى وصل الأمر إلى حد الملاحاة التي تشير إلى دلالات المنازعة والشتم والتعنيف والمخاصمة والمباغضة (٢٩) ، بيد أنه لا يأبه للومها وملاحاتها ، بل يدعو عليها : قاتلها الله ، ويترك لنفسه إدراك ما يصلحها وما يفسدها ، وإذا شرب الخمر ، فإنه لا بد أن يفيق من سكره .

وفي إصرار أوس على مخالفة المرأة والمداومة على شرب الخمر، ما يؤكد أن شربها " في بعض الأوقات يمثل واحداً من الطقوس المقدسة، وشربها في مواضع أخرى يعيب المرء " (٣٠) ؛ لذلك اختلفت النظرة إليها بين المرأة اللائمة والرجل اللاهي المصر على الشرب بل ومداومته، وكلتا النظرتين انعكاس للرؤية الاجتماعية للخمر في العصر الجاهلي . وربما كان إصرار أوس على شرب الخمر والمداومة عليها مع رفض نصيحة المرأة/ لميس وعدم الانتباه إلى عذلتها وملاحاتها، سبباً في انصرافها عنه إلى جانب المشيب الذي ينص عليه صراحة في النص التالي (٣١) :

تَنَكَّرْتُ مِنَّا بَعْدَ مَعْرِفَةِ لَمِي وَبَعْدَ التَّصَابِي وَالشَّبَابِ الْمُكْرَمِ
وَبَعْدَ لَيَالِينَا بِجَوِّ سُوَيْقَةٍ فَبَاعِجَةِ الْقِرْدَانِ فَالْمُتَتَلِّمِ
وَمَا خِفْتُ أَنْ تَبْلَى النَّصِيحَةُ بَيْنَنَا بِهَضْبِ الْقَلْبِ فَالرَّقْيِ فَعَيْنِهِمْ
فَمِيطِي بِمِيطٍ وَإِنْ شِئْتَ فَانْعَمِي صَبَاحًا وَرُدِّي بَيْنَنَا الْوَصْلَ وَاسْلَمِي

٢٨. ديوان أوس ص ١٤ ، اللاحي : اللائم ، تلحاني : تلومني .

٢٩. ابن منظور : لسان العرب ١٥/٢٤٢-٢٤٣ مادة لحي .

٣٠. د/ حسني عبد الجليل يوسف : العذل في الشعر الجاهلي ص ٥٦ - مكتبة الآداب - القاهرة - ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٩ م .

٣١. ديوان أوس ص ١١٧ ، لمي : ترخيم لميس ، سويقة ، باعجة القردان ، المتتلم ، القلب ، الرقي ، عيهم : كلها أسماء أماكن ، ميطي : اذهبي ، ميط : مبالغة من أماط بمعنى ذهب بقلوب النساء ، صرم : قطيعة وهجران .

وَإِنْ لَمْ يَكُنْ إِلَّا كَمَا قُلْتَ فَأَذْنِي بِصَرْمٍ وَمَا حَاوَلْتُ إِلَّا لِتَصْرِمِي

فهو يضع المتلقي أمام موقف المرأة منه بعدما كبرت سنه، لقد تنكرت منه وتتاست أمره بعد معرفتها به منذ أيام الصبوة والشباب، وبعد الليالي التي كانا يقضيانها بتلك الأماكن، وعندما لا يجد منها استجابة يضعها أمام أمرين لا ثالث لهما، إما أن تفارقه وتذهب عنه وهو الذاهب بعقول النساء، ومن ثمة فذهابها خسارة لها، وإما أن تتعم بوصاله، بيد أنها كانت قد عزمت على القطيعة وحزمت أمرها على البعد، ولذا فلا يجد مفرًا من مبادلتها السلوك عينه: فأذني بصرم .

وإذا كان أوس قد اتخذ قراره بمبادلة لميس فعلاً من جنس فعلها ، وهو القطيعة ، فإن زهيرًا يفي لأم أوفى رغم طول المعاشرة الذي قد يحدث التقاطع والبغضاء مثله في ذلك مثل الخطوب المتوالية التي قد تغير المودة (٣٢) :

لَعَمْرُكَ وَالْخُطُوبُ مُغَيَّرَاتٌ وَفِي طُولِ الْمَعَاشِرَةِ التَّقَالِي
لَقَدْ بَالَيْتُ مَظْعَنَ أُمِّ أَوْفَى وَلَكِنْ أُمُّ أَوْفَى لَا تُبَالِي
فَأَمَّا إِذْ ظَعْنَتْ فَلَا تَقُولِي لِذِي صِهْرٍ أَذْنُتُ وَلَمْ تُذَالِي
أَصَبْتُ بَنِيَّ مِنْكَ وَنَلْتِ مِنِّي مِنَ اللَّذَاتِ وَالْحُلَلِ الْغَوَالِي

ويبدو أنها قلته وهجرته ؛ لطول اصطحابهما : وفي طول المعاشرة التقالي ، ولما كان الهجر منها ، فقد حرص زهير على أن تبرأ ذمته من ظلمها ، فلم يدعها تذهب إلى أصهاره وتدعي إهانته لها ، إذ هي التي ظعننت ، وقد نال منها أبناءه ، ونالت هي في كنفه من اللذات والزينة والمتعة ما يبئ ساحتها من ظلمها ، على أن سوء العلاقة هنا إنما مرده إلى غيرة المرأة / أم أوفى عندما طلقها زهير لموت بنيه منها وتزوجه بأخرى (٣٣) وإن كان ظل وفيًا لها محبًا إياها حتى بعد زواجه الثاني ؛ مما أثار وازع الغيرة في الزوجة الثانية ، ودفع العلاقة بينهما إلى السوء ، وذلك ما يصوره المشهد الحوارية التالي (٣٤) :

وَقَالَتْ أُمُّ كَعْبٍ لَا تَرُزْنِي فَلَا وَاللَّهِ مَا لَكَ مِنْ مَرَارٍ
رَأَيْتُكَ عِبْتَنِي وَصَدَدْتَ عَنِّي وَكَيْفَ عَلَيْكَ صَبْرِي وَأَصْطِبَارِي
فَلَمْ أَفْسِدْ بَنِيكَ وَلَمْ أَقْرُبْ إِلَيْكَ مِنَ الْمُلَمَّاتِ الْكِبَارِ
أَقِيمِي أُمُّ كَعْبٍ وَاطْمَنِّي فَإِنَّكَ مَا أَقَمْتَ بِخَيْرِ دَارٍ

٣٢. شعر زهير ص ١٦٥ - ١٦٦ ، التقالي : التباغض والكره ، مظعن : مسير ، أذنت : أهنت .

٣٣. أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ٣٢١/١٠ دار الثقافة . ١٩٥٧م بيروت .

٣٤. شعر زهير ص ١٧٥ .

تقفنا هذه الحوارية على صورة من صور العلاقة الزوجية في المجتمع الجاهلي ،حيث الفرقة التي تقع بين الزوجين وأسبابها ،فالببيت الأول يشير إلى حق المرأة في طلب الفرقة بينها وبين زوجها : لا تزرنني ،ما لك من مزار ،وفي البيت الثاني إشارة إلى سبب الفرقة وهو عيبه لها وصدوده عنها وذلك إحساس المرأة بالغيرة ؛ لذكر زهير أم أوفى ،ثم تُبين كرم مكانتها وحسن سيرتها ،فقد أحسنت تربية أبنائه ،ولم تصمه بالعار أو تلحق به المصائب : لم أفسد بنيك : ولم أقرب إليك الملمات الكبار ما يستدعي أن يُحسن إليها ؛ولعل ذلك ما حدا بزهير إلى أن يقرها على ما أرادت ،بل أن يترك لها الدار ؛لأن " الذي يحكم معاملته لها هو شعور الزوج الذي يستشعر مسئوليته بضرورة العمل على توفير الأمان لزوجته ما دامت في داره تقوم بمهامها جيداً أما مسألة الحب ، فليس أن تكلفه بها " (٣٥) .

والنصان السابقان يضعان الباحث أمام العلة الأساسية من الزواج في الجاهلية؛ ذلك أن وفاة أبناء زهير من أم أوفى دفعه إلى الزواج بالأخرى، والغيرة التي أبدتها أم أوفى كانت سبباً في الطلاق، ثم إن وفاء زهير لها وذكره إياها كان سبباً في غضب الزوجة الثانية التي أنجبت أولاده وإقرار زهير في النص الثاني بما بدر منه وحرصه على بقاء المرأة في الدار، إنما هو لتأكيد أن " الغاية الأولى من الزواج هي النسل " (٣٦) بسبب الطبيعة العربية المحبة للأولاد والمباهاة بهم وخاصة الذكور، ومن ثمة فليس من حق المرأة أن تعاتبه في عاطفته: عبتني وصدت عني .

على أن هذه الصورة الغاضبة للزوجة لم تكن كل شيء ، أو لم تصور طبيعة هذه المرأة التي يبدو أنها كانت كثيرة الشجار معه والعتاب واللوم إياه ، فزهير يصور جانباً آخر من جوانب سوء العلاقة بهذه المرأة ، ويجعل منها صورة للعاذلة الحادة في عذلها ، وذلك قوله (٣٧) :

فِيمَ لَحَتْ ؟ إِنَّ لَوْمَهَا دُعُرُ أَحْمَيْتِ لَوْمًا كَأَنَّهُ الْإِبْرُ
مِنْ غَيْرِ مَا يُلْصِقُ الْمَلَامَةَ إِلَّ لَا سُخْفَ رَأْيٍ وَسَاءَهَا عُصْرُ
حَتَّى إِذَا أَدَخَلْتَ مَلَامَتَهَا مِنْ تَحْتِ جُلْدِي وَلَا يَرَى لَهَا أَثَرَ
قُلْتُ لَهَا : يَا اِرْبَعِي أَقْلُ لِكَ فِي أَشْيَاءٍ عِنْدِي مِنْ عِلْمِهَا خَيْرُ
قَدْ يَقْبَلُ الْمَالُ بَعْدَ حِينٍ عَلَى أَلْ مَرْءٍ وَحِينًا لِهُلْكَه دُبُرُ
وَالْمَالُ مَا خَوَّلَ الْإِلَهَ فَلَا بُدَّ لَهُ أَنْ يَحُوزَهُ قَدَرُ
وَالْجِدُّ مِنْ خَيْرٍ مَا أَعَانَكَ أَوْ صُلْتُ بِهِ وَالْجُدُودُ تُهْتَصَرُ

٣٥. د/ عبد القادر الرباعي: زهير بن أبي سلمى: الصورة الفنية في شعره ص ١٣-١٤ ط ٢٠٠٦/عالم الكتب الحديث /الأردن

٣٦. محمد الخطيب : المجتمع العربي القديم : العصر الجاهلي ص ٨٥ - ط ٢٠٠٥م - دار علاء الدين - دمشق .

٣٧. شعر زهير ص ٢٤٢ - ٢٤٤ ، من غير ما يلصق الملامة: من غير شيء يقتضيها ، يا اربعي: يا هذه كفى، الدبر: الإدبار، خول: أعطى يحوزه: يجمعه، الجدود: الحظوظ ، تهتصر: تكسر ، يفتني: يجمع مالا ، العيلة: الفقر والحاجة .

قَدْ يَفْتَنِي الْمَرْءُ بَعْدَ عَيْلَتِهِ يَعْزِلُ بَعْدَ الْغِنَى وَيَجْتَبِرُ

إن شيوع العاذلة في الشعر الجاهلي ، إنما قد كان صدى لطبيعة البيئة العربية التي تعلي من شأن المال الذي كثيراً ما أدى فقده ، أو قلته إلى سوء العلاقة بين الرجل والزوجة ، إلى حد يصل إلى مرحلة الطلاق (٣٨) ، وذلك ما نلمحه من هذا النص ، فقد وردت مادة لوم ومشتقاتها ومرادفها خمس مرات في الأبيات الثلاثة الأولى ، مما يدل على شدة لومها : كأنه الإبر ، وليس له من داعٍ سوى إحساس المرأة بالفقر وضياح المال ، أما عند الشاعر الحكيم ، فهو لا يرى فقدان المال بالأمر الداعي إلى مثل هذا اللوم ، فالمال قد يقبل على الإنسان وقد يدبر وهو حظ الإنسان الذي قد يغتنى بعد فقر وعيلة ، وقد يفتقر بعد الغنى .

وإذا كانت زوجة زهير قد عدلته على المشيب من ناحية ، وعلى الفقر من ناحية أخرى ، فإن ابنه كعب قد عانى من زوجته الأمرين كليهما ، وإن كان عدلها إياه على المشيب قد بدا بصورة أوضح من سابقتها ؛ ولذلك برزت شكواه منها في غير موضع من قصائده من ذلك قوله (٣٩) :

أَلَا بَكَرْتُ عِرْسِي تَلُومُ وَتَعْذِلُ وَغَيْرُ الَّذِي قَالَتْ أَعْفُ وَأَجْمَلُ
وَلَمَّا رَأَتْ رَأْسِي تَبَدَّلَ لَوْنُهُ بَيَاضًا عَنِ اللَّوْنِ الَّذِي كَانَ أَوَّلُ
أَرْنَتْ مِنَ الشَّيْبِ الْعَجِيبِ الَّذِي رَأَتْ وَهَلْ أَنْتِ مِنِّي وَيَبَ غَيْرِكَ أَمَلُ
كَلَانًا عَلَتْهُ كِبَرَةٌ فَكَأَنَّمَا رَمَتْهُ سِهَامٌ فِي الْمَفَارِقِ نُصَلُ

فالمرأة تلومه وتعذله على الشيب الذي بدا في رأسه الذي تبدل لونه بعد السواد حيث الشباب والنضارة إلى اللون الأبيض الدال على الشيب والهرم، ولم يجد الشاعر من جواب يجيب به الزوجة الصارخة لرؤية مشيب زوجها إلا أن يذكرها بأن الشيب قد علا رأسها أيضاً، ومن ثمة فلا حاجة بها للومه على الشيب، وهذا اللوم على الشيب من المرأة مع مشيبيها هي نجده في فائتيه التي يبدوها بالتحسر على الشباب ، وأنه لولا وجود أبنائه منها وكلام الناس لفارقها بسبب عدلها ؛ ولأنها قد أصابها المشيب مثله (٤٠) :

مَا شَرُّهَا بَعْدَمَا ابْيَضَّتْ مَسَائِحُهَا لَا الْوَدَّ أَعْرِفُهُ مِنْهَا وَلَا اللَّطْفَا
لَوْلَا بَنُوهَا وَقَوْلُ النَّاسِ مَا عَطِفْتُ عَلَى الْعِتَابِ وَشَرُّ الْوَدِّ مَا عَطِفَا

٣٨. د/ أحمد الحوفي : المرأة في الشعر الجاهلي . سابق . ص ٢٦٠ .

٣٩. ديوان كعب ص ٤١ ، عرسي: زوجتي ، أرنت: صوتت، الروية: الغزيرة ، متعبس: شديد العبوس، حصور : بخيل ، يتبسل :

يتشجع .

٤٠. ديوان كعب ص ٥٩ وانظر : هذا البحث ص ٣١٥ - ٣١٨ .

ويؤكد كعب سبب تغير زوجته أم شداد وتمنعها عليه بالمشيب الذي أصابه ، وأنها إن صرمتة ، فسوف يصرمها في قوله (٤١) :

فَأَصْبَحْتُ قَدْ أَنْكَرْتُ مِنْهَا شَمَائِلًا فَمَا شِئْتُ مِنْ بُخْلِ وَمِنْ مَنَعِ نَائِلِي
وَمَا ذَاكَ عَنْ شَيْءٍ أَكُونُ اجْتَرَمْتُهُ سِوَى أَنْ شَيْبًا فِي الْمَفَاصِلِ شَامِلِي
فَإِنْ تَصْرَمِينِي وَيَبَ غَيْرِكَ تُصْرَمِي وَأُودِئْتَ إِيْذَانَ الْخَلِيطِ الْمَزَائِلِ

وهذه النصوص وغيرها من ديوان كعب تؤكد على أن الشيب سبب من أسباب تبرم المرأة بالمعيشة مع زوجها ، وهو ما رأيناه عند أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى ، على أننا نجد عند كعب ما يدل على أن الزوجة قد كانت تعذله على كرمه ، وذلك قوله (٤٢) :

أَلَا بَكَرْتُ عِرْسِي تَوَائِمُ مَنْ لَحَى وَأَقْرَبُ بِأَحْلَامِ النِّسَاءِ مِنَ الرَّدَى
أَفِي جَنْبِ بَكْرٍ قَطَعْتَنِي مَلَامَةً لَعْمَرِي لَقَدْ كَانَتْ مَلَامَتُهَا ثَنَى
أَلَا لَا تَلُومِي وَيَبَ غَيْرِكَ عَارِيًا رَأَى ثُوبَهُ يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ فَانْتَسَى
فَأُقْسِمُ لَوْلَا أَنْ أُسِرَّ نَدَامَةً وَأُعْلِنَ أُخْرَى إِنْ تَرَخْتُ بِكَ النَّوَى
وَقِيلَ رِجَالٍ لَا يُبَالُونَ شَأْنَنَا غَوَى أَمْرُ كَعْبٍ مَا أَرَادَ وَمَا ارْتَأَى
لَقَدْ سَكَنْتُ بَيْنِي وَبَيْنَكَ حِقْبَةً بِأُطْلَانِهَا الْعَيْنُ الْمُلَمَّعَةُ الشَّوَى

ذكر أبو عليّ القالي في ذيل أماليه قصة هذه القصيدة وخلصتها ما كان من إكرام زهير زيد الخيل على صنيعه بولده بجير ، إذ أرسل إليه فرسًا لكعب ابنه وهي من جياذ خيل العرب ، ولما علم كعب بما كان من أبيه غضب ، فخير زهير . وهو الموسر . أن يأخذ من إبله ما يراه عوضًا من فرسه ، ولكن كعبًا كان قد ثارت حميته وقال شعراً يوقع بين قوم زيد الخيل وبني ملقط حلفاء كعب وقومه ، ورفض هبة أبيه ، فلامته امرأته الغطفانية على رفضه هبة أبيه وتصغيره وتحقيره بين العرب ، وحدث أن ضيفانًا نزلوا على كعب فأكرمهم بذبح ناقة من إبل زوجته ، وظن أنها إنما تلومه على ذلك ، وليس على رفضه هبة أبيه (٤٣) ولذا أخذ كعب يحدثها هذا الحديث ، وأدار مقدمة قصيدته حول لوم زوجته إياه على ذبح بكرها ، وليس على كرمه .

على أننا نجد في أبيات هذه المقدمة ما يشير إلى بعض جوانب الحياة الاجتماعية في زمن القصيدة ، وأولها : إكرام الضيفان بذبح النوق العزيزة على أهلها ، وثانيها : لوم المرأة . كما أحس به

٤١. السابق ص ٦٧ ، اجترمته : أدنبتة ، شاملي : غطاني ، تصرميني : تهجريني ، المزابل : المفارق .

٤٢. السابق ص ٩٥ - ٩٦ ، توائم : توافق ، لحى : لام وعدل ، بكر : الفتى من الإبل ، ثنى : أي لامته مرة بعد مرة ، سكنت :

رتعت ، أطلانها : صغارها والمفرد طلا ، العين : البقر الوحشي والمفرد عيناء ، الشوى : القوائم .

٤٣. أبو علي القالي : ذيل الأمالي والنوادر . سابق . ٢٣ / ٣ - ٢٤ .

كعب . وهو اللوم على ذبح الناقة الخاصة بها ، وثالثها : إحساس الرجل / الشاعر بما يجلبه الكرم من حسن ذكر لصاحبه فهو يقول لزوجته :

أَلَا لَا تُلُومِي وَيَبَ غَيْرِكَ عَارِيَا رَأَى ثَوْبَهُ يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ فَانْتَسَى

والراجح فيه أنه يُحدِّث عن نفسه بأنه كان يفتقر إلى ثوب الكرم ، فلما فعل ذلك وذبح الناقة للضيفان ، فكأنما اكتسى من هذا الثوب الذي يفتقده وهو ثوب الكرم ، ورابعها : وجود الواشين الذين يحاولون الوقعة بين كعب وزوجته ، وقيل رجال لا يبالون شأننا : غوى أمر كعب .

وأما الحطيئة ، فقد كان للمرأة نصيب وافر في شعره ، ويبدو أنه قد كان على علاقة سيئة بها أمًا وزوجة ، من ذلك حديثه عن أمامة وهي تعذله على هلاك ماله فيقول (٤٤) :

أَلَا هَبْتُ أُمَامَةً بَعْدَ هَذِهِ تَعَاتَبْتَنِي وَتَجَبَّهْنِي بِظُلْمٍ
تُعَاتِبُ أَنْ رَأَيْتَنِي سَافًا مَالِي وَطَاوَعْتُ الصَّبَاءَ وَرَثَ جِسْمِي
وَقَتَّعَنِي الْقَتِيرُ خِمَارَ شَيْبٍ وَوَدَّعَنِي الشَّبَابُ وَرَقَّ عَظْمِي
فَقُلْتُ لَهَا أُمَامَةً لَيْسَ هَذَا عِتَابُكَ بَعْدَمَا أَجْلَمْتُ لَحْمِي

فالسباق هنا سياق عدل المرأة ولومها الحطيئة على هلاك ماله ، وعلى مشيبه كذلك ، وهو هنا يتابع الشعراء الثلاثة السابقين في تحديد سياق العذل وهو الشيب وفقدان المال ، بيد أنه جمع بينهما في هذا النص ، كما أنه استخدم كلمة العتاب المسندة إلى أمامة ، ولم يستخدمها الشعراء الثلاثة السابقون ، وإنما استخدموا اللوم والملامة والملاحاة ، وإن كانت جميعها مترادفة من جانب العذل ، فإن المعاتبة تستدعي دلالة التغير والجفوة و الصعوبة من الكلام وغيره ، فكأن ما تقوله المرأة يصعب على الرجل تحمله ، كما تشير المعاتبة أيضًا إلى معنى " الموجدة ، تقول : عتبت على فلان عتبًا ومعتبة أي وجدت عليه " (٤٥) وهي الدلالات التي لا نجدها في المواد المرادفة للدالة اللغوية عتب ، وكل دلالاتها تشير إلى ما لحق الحطيئة من الأذى بسبب عتاب أمامة له ؛ ولذلك راح يستنكر عليها عتابها بعدما رث جسمه ورق عظمه ، وقد أخذت جلمته التي تشير كنائياً إلى تسببها في إهزاله وذهاب قوته ومشيبه .

ويبدو أن زوجته قد اعتادت اللوم والعذل له على سوء حاله وفقره ، وذاك ما أشار إليه في حديثه إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه (٤٦) :

٤٤- ديوان الحطيئة ص ١٧٣ - ١٧٤ ، ساف : هلك ، الصباء بفتح الصاد هو الصبا بكسرهما ، قنعني : ألبسني ، القتير : الشيب ، أجلمت : أخذت .

٤٥- ابن فارس : معجم مقاييس اللغة . سابق . ٢٢٥/٤ - ٢٢٦ مادة عتب .

٤٦- ديوان الحطيئة ص ٢٧٧ ، أشكني : أعني على شكواي .

أَشْكُو إِلَيْكَ فَأَشْكِنِي ذُرِيَّةً لَا يَشْبَعُونَ وَأُمُّهُمْ لَا تَشْبَعُ

وإذا كانت الزوجة قد اتخذت جانب اللوم والعتاب لزوجها على هلاك المال والشيب ، فإنه لم يرد هجاءها ذلك الهجاء المقذع . رغم إغضاها إياه . الذي هجا به أمه في موضعين من شعره ، يقول في أولهما (٤٧) :

تَنَحَّى فَاجْلِسِي مِنَّا بَعِيدًا أَرَاكَ اللَّهُ مِنْكَ الْعَالَمِينَ
أَغْرِبَالًا إِذَا اسْتَوْدِعْتَ سِرًّا وَكَانُونَا عَلَى الْمُتَحَدِّثِينَ
أَلَمْ أَوْضِحْ لَكَ الْبَغْضَاءَ مِنِّي وَلَكِنْ لَا إِخَالُكَ تَغْفِلِينَ
حَيَاتُكَ مَا عَلِمْتُ حَيَاةً سَوَاءً وَمَوْتُكَ قَدْ يَسُرُّ الصَّالِحِينَ

فالشاعر وقد لبس ثوب العقوق يأمر أمه مستخفاً بالابتعاد عن مجلسه ، ويدعو عليها بالموت : أراح الله منك العالمين ، ثم يبين بعضاً من أسباب هجائه لها ، من ذلك عدم احتفاظها بالأسرار ، فهي كالغريال لا يحتفظ بالماء ، وهي كالكانون ، ومادته اللغوية تستدعي معاني الثقل ، فهي ثقيلة على المتحدثين الذين يسارعون بإخفاء حديثهم ؛ لئلا تعرفه ، وفي المثل " أثقل من الكانون " (٤٨) كما تستدعي المادة الأصلية وهي الكانون والمراد به كانون النار ؛ لأنه يؤدي ، فهي في نظره مؤذية كما تستدعي دلالة الكانون عند الروم وهي الشتاء يحتاج فيه إلى النفقة ما لا يحتاج إليها في الصيف فهو ثقل من هذه الناحية (٤٩) ، ومن خلال هذا الهجاء نلمح أثر البيئة الاجتماعية في تخير الألفاظ مثل الغريال والكانون ، كما نلمح أثر الوشاية في إخفاء الحديث عن الواشي المعلوم بالوشاية ونلمح في دعائه عليها أن المقطعة قد قيلت في صدر الإسلام وليس في الجاهلية ، وإن كانت الدلالات التي ضمتها أبياتها دلالات جاهلية ، بيد أن ذلك دين الحطيئة الذي أتهم فيه ٠ ويقول في ثانيهما (٥٠) :

جَزَاكَ اللَّهُ شَرًّا مِنْ عَجُوزٍ وَلَقَّاكَ الْعُقُوقَ مِنَ الْبُيْنِ
فَقَدْ سُوِّسَتْ أَمْرَ بَنِيكَ حَتَّى تَرَكْتَهُمْ أَدَقَّ مِنَ الطَّحِينِ
لِسَانُكَ مَبْرَدٌ لَمْ يُبْقِ شَيْئًا وَدَرُّكَ دَرٌّ جَاذِبَةٌ دَهِينِ
وَإِنْ تَخْلِي وَأَمْرُكَ لَا تَصُونِي بِمُشْتَدِّ قُوَاهُ وَلَا مَتِينِ

وإذا كان الحطيئة قد دعا على أمه في النص السابق بالموت ، فإنه هنا يدعو عليها بالشر المطلق والعقوق من أبنائها الذي قد يكون نادراً في العصر الجاهلي ، وأما أنه من الحطيئة والمرجح

٤٧. ديوان الحطيئة ص ١٠٠ .

٤٨. الميداني : مجمع الأمثال . سابق . ٢٠٨ / ١ .

٤٩. السابق ٢٠٩ / ١ .

٥٠. ديوان الحطيئة ص ١٠١ .

أنه قد كان في صدر الإسلام ؛ فلعل السبب في عقوقه لأمه أن يكون راجعاً إلى عقدة نفسية هي " أنه مجهول النسب لا يعرف أباه معرفة يقين " (٥١) وهذا الدعاء عليها بعقوق أبنائها يؤكد ما أشيع عنه من قلة تدينه ، أو قلة اكتراثه بالتعاليم الدينية التي تحت الأبناء على البر بالآباء والأمهات، ثم بين الحطيئة أسباب دعائه عليها ، وأولها : أنها ملكت أمر بنيتها وتربيتهم فأساءت التربية ففسدوا ، وثانيها: أن لسانها كالمبرد لم يبق شيئاً فلا خير فيه، ولبنها قليل منقطع ، فلم ينل منه أبنائها ما يقيم أودهم، وثالثها: أنها لا تستطيع أن تباشر أمرها بنفسها ، وإذا فعلت ذلك ، فلا خير في فعلها .

ويبدو أيضاً الأثر الإسلامي في دعائه عليها : جزاك الله شرّاً من عجوز ، مع الدعاء بسوء علاقة أبنائها بها ، مع وصفها بالحمق في البيت الأخير ، كما نجد أثر البيئة البدوية في تشبيه درها أو لبنها القليل بلبن الناقة القليل المنقطع ، كما نلمح الأثر الاجتماعي في نسبة تربية الأبناء إلى الأم فالعرب كانوا يعيرون من قصرت أمه في تربيته وتسبه بذلك (٥٢) ولذلك عير الحطيئة أمه في هذا النص بسوء تربية أبنائها ، وذلك بخلاف ما وجدناه عند زهير بن أبي سلمى من اعتراف الزوجة بحسن رعاية أبنائها ، في حين لم نجده عند كعب ، إذ بدا أن زوجته العاذلة إياه على شيبته لم تكن ترعى حق البنوة ، وتمادت في عزلها ، بينما كان الرجل مقدراً لمكانة الأبناء في ديمومة العلاقة الأسرية ، ومن ثمة اتخذهم سبباً في عدم قطيعة زوجته العاذلة .

٥١. د/ أحمد الحوفي : المرأة في الشعر الجاهلي ص ١٤٥ - ط٣/ ١٩٨٠ - دار نهضة مصر .

٥٢. السابق ص ١١٢ .

المبحث الثالث : سياق الموت :

لقد كشف المبحث السابق عن موقف العاذلة من الشاعر ، حيث كانت العلة المستكنة وراء العذل واحدة من ثلاث هي : الشيب والكرم والخمر ، وثلاثتها ترتبط بدلالة الفقد ، إذ الشيب كلن يعني لدى العربي الجاهلي فقد مرحلة الشباب بكل ما تتسم به من الحيوية والنشاط والإقبال على الحياة التي سوف تفتقد بسبب المشيب ، ومن هذا المنطلق كانت لوحة العاذلة في القصيدة الجاهلية لوحة محورية ؛ لأنها ترتبط بالشيب الذي يستدعي أرق العربي بالمصير والإحساس بالنهاية والفناء حيث الموت الذي يمثل " الهاجس الأكبر للإنسان العربي وللشاعر خاصة منذ أن وعى وجوده في الحياة ، ومنذ أن أدرك أن ثمة نهاية للعمر وانقضاء للعيش " (٥٣) ؛ ولذلك كانت النظرة إلى المشيب مصحوبة بقلق الشعراء و " فزعهم منه وكرهيتهم لمقدمه ، فمنظره قذى في العين ، تعافه النفس ، وتعرض عنه الأنظار ، وهو ضيف غير مرغوب فيه يحل لا مرحباً به " (٥٤) ، وقد قال كعب بن زهير في هذا المعنى (٥٥) :

بَانَ الشَّبَابُ وَأَمْسَى الشَّيْبُ قَدْ أَزِفَا وَلَا أَرَى لِشَبَابٍ ذَاهِبٍ خَلْفَا
عَادَ السَّوَادُ بَيَاضًا فِي مَفَارِقِهِ لَا مَرْحَبًا هَا بَدَا اللَّوْنُ الَّذِي رَدِفَا

والكرم يؤدي إلى فقد المال ؛ ولذلك كانت المرأة عاذلة لزوجها الكريم على كرمه ظناً منها أن الكرم سوف يفني ماله ، ويتعرض بيته للفقر والعوز ، وهي نظرة كانت معاكسة لنظرة الرجل الكريم الذي كان ينفق ماله ؛ ليكتسب صورة من صور الخلود هي الخلود المعنوي ، حيث ديمومة الذكر ؛ لأنه كان يدرك حتمية الموت ، ولا بد من شيء يُذكر به ويخلد ذكره .

والخمر هي الأخرى تؤدي إلى الفقد ، فقد العقل وغيوبته بالسكر ، بيد أنها كانت غيبوبة محببة إلى نفس العربي ؛ لأنها تمنحه اللذة المطلقة المرتبطة بمتعة معاورة الخمر ، كما تمنحه فرصة تناسي أو تجاهل هذا الهاجس المؤرق / الموت الذي ينغص التفكير عليه حياته ، ويحرمه من متع الحياة ولذاتها ؛ ومع ذلك لم يكن العربي لينسى المصير المحتوم الذي وعاه أوس بن حجر وهو يدعو على لميس ؛ لأنها تلومه على شرب الخمر (٥٦)

فَاتَلَهَا اللَّهُ تَلْحَانِي وَقَدْ عَلِمْتُ أَنِّي لِنَفْسِي إِفْسَادِي وَإِصْلَاحِي
إِنْ أَشْرَبِ الْخُمْرَ أَوْ أُرْزَأَ لَهَا ثَمَنًا فَلَا مَحَالَةَ يَوْمًا أَنَّنِي صَاحِي

٥٣. د/ عبد الغني أحمد زيتوني : الإنسان في الشعر الجاهلي ص ٤٦٣ - ط ١/٢٠٠١م - مركز زايد للتراث - الإمارات .

٥٤. د/ فاطمة محجوب : قضية الزمن في الشعر العربي : الشباب والمشيبي ص ٤٤ - دار المعارف ١٩٨٠م - القاهرة .

٥٥. ديوان كعب ص ٥٩ .

٥٦. ديوان أوس ص ١٤ ، تلحاني : تلومني ، محنية : منعطف الوادي ، سراة الثور : ظهره .

وَلَا مَحَالَةَ مِنْ قَبْرِ بِمَحْنِيَةٍ وَكَفَنٍ كَسْرَةِ الثَّوْرِ وَضَاحٍ

إن الإحساس بحتمية الموت يؤكد البيت الأخير حيث الإشارة المجازية بالقبر البعيد / بمحنة إلى الموت وكذلك الكفن الأبيض الذي يشبه ظهر الثور / سرة الثور ، ويبدو أن ذكر القبر والكفن هنا مما تأثر فيه أوس باليهود والنصارى الذين تأثر بهم عرب الجاهلية في كثير من طقوسهم الاجتماعية فقد كانوا يحملون معهم إلى القبور قُضْب الریحان (٥٧) وقد قال أوس في رثاء فضالة (٥٨) :

لَا زَالَ مِسْكٌ وَرِيحَانٌ لَهُ أَرْجٌ عَلَى صَدَاكَ بِصَافِي اللَّوْنِ سَلْسَالٍ
يَسْقِي صَدَاكَ وَمُمْسَاهُ وَمُصْبَحُهُ رِفْهًا وَرَمْسُكَ مَحْفُوفٌ بِأُظْلَالٍ

وقال في رثائه أيضًا (٥٩) :

لَا زَالَ رِيحَانٌ وَفَقُّوْ نَاصِرٌ يَجْرِي عَلَيْكَ بِمُسْنِلٍ هَطَّالٍ

ولعل هذا الأثر المسيحي في شعر أوس بن حجر هو الذي دفعه ليؤكد بصورة يقينية حتمية الموت الذي لا يردّه أو يمنعه مانع ، وذلك في قوله (٦٠) :

وَلَوْ كُنْتُ فِي رِيْمَانَ تَحْرُسُ بَابَهُ أَرَا جِلُّ أَحْبُوشٍ وَأَعْصَفُ آلِفٍ
إِنْ لَا تَتْنِي حَيْثُ كُنْتُ مَنِيَّتِي يَحْبُ بِهَا هَادٍ لِأَثَرِي قَائِفٍ

ولن يكون هذا المانع من تحققمنية ذلك الحصن ذو الباب الواحد/ ريمان، ولا جماعة الرجال الأشداء الذين يحرسونه مع ذلك الكلب المسترخي الأذنين، والحصن والحراس الأشداء و الكلب كلها من آثار السياق الاجتماعي للنص، فالحصن بحراسه بالكلب الواقف أمامه من الشهرة للعرب بحيث يُتخذ نموذجًا لشدة التحصن، ولكنه تحصن هَشُّ أمام قوةمنية وسلطانها القاهر .

وإذا كان أوس قد أقر بحتمية الموت ، فإن ذلك الإقرار لا يغض من اعترافه بالفرار من المعركة التي أحسّ فيها بالهزيمة والهلكة ؛ لأن له دافعًا آخر في قوله (٦١) :

أَجَاعِلُهُ أُمُّ الْحُصَيْنِ خَزَايَةَ عَلِيٍّ فِرَارِي أَنْ لَقِيْتُ بَنِي عَبَسٍ
وَرَهْطَ بَنِي عَمْرٍو وَعَمْرٍو بَنَ عَامِرٍ وَتَيْمًا فَجَاشَتْ مِنْ لِقَائِهِمْ نَفْسِي

٥٧. الأب جرجس داود داود : أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والاجتماعي ص ٢٨٢ - ٢٨٣ - ط ٣ - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٥ م .

٥٨. ديوان أوس ص ١٠٦ .

٥٩. السابق ص ١٠٨ .

٦٠. ديوان أوس ص ٧٤ ، ريمان : حصن ذو باب واحد كما ورد في كتاب : معجم ما استعجم للبكري بتحقيق د/ جمال طلبية ٢٧٧/٢ - ط ١/١٩٩٨م - دار الكتب العلمية - بيروت ، أراجيل : جمع من الرجال ، أحبوش : الأسود أو الجماعة ، أعصف : مسترخي الأذنين ، يخب : يسرع ، قائف : منتبّع ، وانظر في معنى البيتين : البيت العاشر ص ٥٥ من الديوان .

٦١. ديوان أوس ص ٥١ .

إن الهرب والفرار من المعركة من القيم السلبية التي تمقتها الذات العربية المفعمة بالبطولة ، بيد أن التعرض للموت المحقق يعد منقصة عقلية لا تقل سلبية عن الفرار من المعركة ، ولعل فرار أوس هنا لم يكن فراراً من الموت ؛ لأنه يدرك حتميته ، وإنما هو فرار من " خلود العار إلى أمل أن تطفئ شجاعته المجربة في معارك سابقة لذع ما قد يلحق به من عارٍ أبديٍّ إن اقتصر الأمر على ذكر فراره في هذه المعركة " (٦٢) وقد علل أوس موقف فراره في هذه المعركة بقوله من هذه القصيدة عيناها (٦٣) :

وَلَيْسَ يُعَابُ الْمَرْءُ مِنْ جُبْنِ يَوْمِهِ وَقَدْ عُرِفَتْ مِنْهُ الشَّجَاعَةُ بِالْأَمْسِ

والتقابل بين اليوم والأمس هنا يشير إلى رغبة الشاعر في الإفادة من الزمن الماضي لتحقيق الخلود الذي يمكن أن يتشكل في ضوء فكرة الفرار اللحظية والنصر المستقبلي المأمول والمبني على خبرات الماضي ، كما يستدعي هذا التقابل بين اليوم والأمس باعتبارهما دالتين من دوال الزمن فكرة العداوة بين الإنسان الجاهلي والزمن ذلك العدو الذي نفر منه العربي الجاهلي ومن مفرداته كالشيب والشيخوخة . على النحو الذي رأيناه في سياق العاذلة . وما تلك العداوة الكائنة في نفوس العرب إلا نابعة من أن " إحساسهم بالزمن قد ارتبط بإحساسهم بالموت والفناء ، ولقد كانت حياتهم وبقاؤهم بمثابة الممكن الوحيد في مواجهة الفناء والموت الذي يتهدد الأحياء جميعهم " (٦٤) بل تعدى الأمر مجرد التداعي بين الزمن والموت إلى كونه سبباً في الموت والفناء ، بل " ظن أن الزمان قوة قاهرة تهيمن على الحياة وتهلك الناس " (٦٥) وذلك ما نلمحه في الخطاب الاستعطافي الذي يتوجه به زهير إلى الدهر في قوله (٦٦) :

يَا دَهْرُ قَدْ أَكْثَرْتَ فَجَعْتَنَا بِسِرَاتِنَا وَقَرَعْتَ فِي الْعُظْمِ
وَسَلَبْتَنَا مَا لَسْتَ مُعَقِبُهُ يَا دَهْرُ مَا أَنْصَفْتَ فِي الْحُكْمِ

وكأن الدهر هو القاضي والجلاد في الآن عينه ؛ ولذلك فقد ارتبط عند زهير بالخلود ، في حين يفنى الناس وتبقى أموالهم (٦٧) :

بَدَا لِي أَنَّ النَّاسَ تَفْنَى نَفُوسُهُمْ وَأَمْوَالُهُمْ وَلَا أَرَى الدَّهْرَ فَانِيَا

٦٢. د/ عبد الرزاق الدليمي : هاجس الخلود في الشعر العربي . سابق . ص ١٩١ .

٦٣. ديوان أوس ص ٥٢ .

٦٤. د/ حسني عبد الجليل يوسف : الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي ص ٩ - مكتبة النهضة المصرية - ١٩٨٨ م .

٦٥. د/ عبد الإله الصائغ : الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام ص ١٣ - دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٨٦ م .

٦٦. شعر زهير ص ٢٧٤ .

٦٧. السابق ص ١٦٨ .

وأمام حقيقة فناء الناس والأموال وخلود الدهر / الزمن " لا يبقى أمام الجاهلي سوى لحظات قصيرة تمثل حاضره ، وهو لا يجد غير الفعل وسيلة يملأ به هذا الحاضر ، ويتمخض عن ذلك نزوع نحو الإغراق في المتعة الحسية أو المتعة المعنوية " (٦٨) وذلك عند المقبلين على الدنيا أو اللاهين العابثين ، أما عند شاعر حكيم مثل زهير بن أبي سلمى ، فإنه يدرك أن حاجات الإنسان لا تنقضي ، وأنه ما دام حيًّا فلا بد من أن يهوى شيئًا يحتاج إليه حتى تحين منيته (٦٩) :

أَرَانِي إِذَا مَا بَتُّ بَتًّا عَلَى هَوًى وَأَنِّي إِذَا أَصْبَحْتُ أَصْبَحْتُ غَادِيَا
إِلَى حُفْرَةٍ أَهْدَى إِلَيْهَا مُقِيمَةً يَحُثُّ إِلَيْهَا سَائِقٌ مِنْ وَرَائِيَا

والبيت الثاني يستدعي ذلك التوحد الفكري . أو التناص الدلالي . في النظرة إلى منية المرء وحتميتها بين زهير وأوس ، فالحفرة المقيمة عند زهير تستدعي قبرًا بمحنية عند أوس ، والسائق الذي يحث المنية عند زهير يستدعي: يخب بها هادٍ لإثري قائف عند أوس ، وإن كان ثم توافق أو تناص دلالي بين نظرتيهما لحتمية مجيء الموت ، فإن نظرة أوس قد كانت مصحوبة بالأسى ؛ لارتباط الموت عنده بفقد المتع واللذات وانقطاع الآمال ؛ ولذلك فقد كان يعاقر الخمر لعلها تنسيه التفكير في الموت والمصير والمحتوم ، وأما نظرة زهير للموت ، فقد كانت نظرة الرجل الحكيم الذي جاءت " حكمه نتائج تجاربه التي مرت به ومر بها ، فاستطاع أن يستخلص منها العبرة والعظة والحكم على الأحداث حكمًا صادقًا يفسر الواقع الذي كان ، ويسترشد به فيما يستقبل أو يكون من نظائره فيما يستقبل من الزمان " (٧٠) ؛ ولذلك قال زهير وقد بلغ الثمانين من العمر (٧١) :

سَمِئْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِينَ حَوْلًا . لَا أَبَا لَكَ . يَسْأَمُ

ومن هذا المنطلق ، ولكل ما سبق قرر زهير أن وقوع الموت أمر لا محالة منه ولا مهرب (٧٢) :

وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمُنِيَّةِ يَلْقَهَا وَلَوْ رَامَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ يَسْلُمُ

فالموت لا يفلت منه أحد ، وإن ابتغى سلمًا في السماء لينجو منه ، كذلك لا يمكن لأحد أن يفلت من المنية حتى وإن كان له من الحرس الشيء الكثير ومن الحصون المنيع ما يحول دونها (٧٣) :

فَلَوْ كَانَ حَيًّا نَاجِيًا لَوَجَدْتُهُ مِنَ الْمَوْتِ فِي أَحْرَاسِهِ رَبِّ مَارِدٍ

٦٨. د/ حسني عبد الجليل يوسف : الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي . سابق . ص ١٦ .

٦٩. شعر زهير ص ١٦٨ - ١٦٩ .

٧٠. د/ سعد إسماعيل شلبي : زهير بن أبي سلمى : شاعر الحق والخير والجمال . سابق . ص ١٢٨ .

٧١. شعر زهير ص ٢٥ .

٧٢. السابق ص ٢٧ .

٧٣. السابق ص ٢٣٦ ، ومارد والحضر حصنان معروفان ، انظر : البكري : معجم ما استعجم ٥٥/٢ ، ٨٧ .

أَوِ الْحَضَرِ لَمْ يَمْنَعْ مِنَ الْمَوْتِ رَبَّهُ وَقَدْ كَانَ ذَا مَالٍ طَرِيفٍ وَتَالِدٍ
لَمْ تَرَ أَنَّ النَّاسَ تَخْلُدُ بَعْدَهُمْ أَحَادِيثُهُمْ وَالْمَرْءُ لَيْسَ بِخَالِدٍ

والأحراس أو جماعة الحراس، والحصنان الحصينان: مارد والحضر هنا يستدعيان ما قاله أوس من قبل: ريمان، أراجيل أحبوش وأغضف ألف، فكل هذه التحصينات لا تحول دون وقوع المنية .
ولم يبعد كعب بن زهير عن هذه الدلالات التي طرقها قبله أوس وزهير حول حتمية الموت والقدر المحتوم ، ومأساة الشاعر مع الزمن وجبروته وبطشه ، فقد عانى كعب مفارقة الشباب وحلول المشيب وعبر عن ذلك في مواضع كثيرة من شعره ، بل كانت في مقدمة أكثر من قصيدة من قصائده ، أو في ثناياها ، من ذلك قوله (٧٤) :

لَيْتَ الشَّبَابَ حَلِيفٌ لَا يُزَالِنَا بَلْ لَيْتَهُ ارْتَدَّ مِنْهُ بَعْضُ مَا سَلَفَا

ولأم الشباب الذاهب لا يمكن أن يعود إلى صاحبه مرة أخرى ، فقد استخدم كعب دالة التمني الدالة على استحالة المتمنى / ليت ، وأسندها إلى الشباب للدلالة على أنه المقصود بالتمني ، وعدم عودة الشباب مرتبطة بالدهر وسيطرته المطلقة ، فهو الذي يفني الشباب (٧٥) :

نَفَى شَعَرَ الرَّأْسِ الْقَدِيمِ حَوَالِقَهُ وَلَا حَ بِشَيْبٍ فِي السَّوَادِ مَفَارِقَهُ
وَأَفْنَى شَبَابِي صُبْحُ يَوْمٍ وَلَيْلَةٌ وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا مُسِيُهُ وَمَشَارِقُهُ

وإذا كان "التشبث بالشباب يعكس صورة من صور التمسك بالحياة" (٧٦) فإن كعباً يتعجب من الفتى المتمسك بالعيش؛ لأن القدر/الموت قادم لا محالة و لا يمنعه أو يحبسه خوف الإنسان أو بخله (٧٧) :

فَأَعْلَمُ أَنِّي مَتَى يَأْتِينِي قَدْرِي فَلَيْسَ يَحْبِسُهُ شَيْءٌ وَلَا شَفَقُ
بَيْنَا الْفَتَى مُعْجَبٌ بِالْعَيْشِ مُغْتَبِطٌ إِذَا الْفَتَى لِلْمُنَايَا مُسَلِّمٌ غَلِقُ

وعدم رد القدر / الموت عند كعب يستدعي ما سبق من الدلالة عينها عند كل من أوس وزهير ، على أن تعجب كعب من الفتى المغتبط بالعيش ، إنما هو تعجب السخر من قلة العقل وضعف التفكير المسيطر على الفتى دون أن يفكر في هذا القدر المحتوم ، يقول كعب (٧٨) :

لَوْ كُنْتُ أَعْجَبُ مِنْ شَيْءٍ لَأَعْجَبَنِي سَعْيُ الْفَتَى وَهُوَ مَخْبُوءٌ لَهُ الْقَدَرُ
يَسْعَى الْفَتَى لِلْأُمُورِ لَيْسَ مُدْرِكُهَا وَالنَّفْسُ وَاحِدَةٌ وَالْهَمُّ مُنْتَشِرٌ

٧٤. ديوان كعب ص ٥٩ .

٧٥. السابق ص ١٢٩ .

٧٦. د/ حسني عبد الجليل يوسف : الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي . سابق . ص ١١١ .

٧٧. ديوان كعب ص ١٥٥ ، شفق : خوف ، غلق : مستحق .

٧٨. السابق ص ١٥٧ ، والأثر هو الأجل ، انظر الفائق في غريب الحديث للزمخشري . سابق . ٢٣/١

وَالْمَرْءُ مَا عَاشَ مَمْدُودٌ لَهُ أَمَلٌ لَا تَنْتَهِي الْعَيْنُ حَتَّى يَنْتَهِيَ الْأَثَرُ

ويلتقي كعب في البيت الأخير هنا مع أبيه زهير في الدلالة على أن حاجات الإنسان لا تنتهي : أراني إذا ما بت بت على هوى ، عند زهير ، والمرء ما عاش ممدود له أمل عند كعب ، وامتداد الآمال ، وتعدد الحاجات لا ينتهي أبداً حتى تنزل بالمرء منيته (٧٩) :

كَأَنَّ امْرَأًا لَمْ يَلْقَ عَيْشًا بِنِعْمَةٍ إِذَا نَزَلَتْ بِالْمَرْءِ قَاصِمَةُ الظَّهْرِ

وقاصمة الظهر هي المنية ، فالمرء إذا أنته منيته أحس كأنه لم يتلذذ بأية نعمة في حياته ويبدو أثر الثقافة الإسلامية عند كعب في استخدامه كلمة القدر لارتباطها بالقضاء ، والمراد به عند كعب قضاء الله عليه بالموت ، وكذلك تبدو الثقافة الإسلامية في طول الأمل وامتداده وعدم انتهائه ، فقد ورد في الحديث " خطّ النبي صلى الله عليه وسلم مربعاً ، وخطّ خطأً في الوسط خارجاً منه ، وخطّ خطأً صغيراً إلى هذا الذي في الوسط من جانبه الذي في الوسط ، وقال : هذا الإنسان وهذا أجله محيط به . أو قد أحاط به . وهذا الذي هو خارج أمله ، وهذه الخطط الصغار الأعراض ، فإن أخطأه هذا نهشه هذا " (٨٠) ولا شك أن كون الخط المحيط بالإنسان في الحديث هو أجله ، والخط الخارج هو أمله ، فإن الخط المحيط / الأجل أقرب من الخط الخارج وهو الأمل .

وإذا كانت تجربة الموت عند الشعراء غالباً تجربة غيرية ؛ لتعلقها بالغير ممن يقوم الشاعر برثائهم خاصة ، وبأحوال الحياة والأحياء عامة ، فإنها ليست بالذاتية ؛ لأن الشاعر المتحدث عن الموت لم يعايشه ، أو لم تصبه المنية حتى يكشف عن عواطفه ومشاعره إزاءها ، ومن ثمة فقد جاءت الأشعار المعبرة عن الموت مخاض تجربة حياتية عاشها الشاعر ، يقول كعب وقد جرد من نفسه إنساناً آخر يخاطبه (٨١) :

إِنْ يُدْرِكْكَ مَوْتُ أَوْ مَشِيبٌ فَقَبْلَكَ مَاتَ أَقْوَامٌ وَشَابُوا
تَلَبَّثْنَا وَفَرَطْنَا رَجَالًا دُعُوا وَإِذَا الْأَنَامُ دُعُوا أَجَابُوا
وَإِنَّ سَبِيلَنَا لِسَبِيلِ قَوْمٍ شَهِدْنَا الْأَمْرَ بَعْدَهُمْ وَغَابُوا
فَلَا تَسْأَلُ سَتَكُلُ كُلُّ أُمَّ إِذَا مَا إِخْوَةٌ كَثُرُوا وَطَابُوا

إنها الخبرة الحياتية التي دفعت الشاعر ليقف موقف الحكيم المجرب للأمور والخبير بها ؛ ليحدث نفسه الكثيرة البكاء على فقدان الشباب ، بأن مجيء الموت أوي المشيب ، إنما هو سنة كونية أكدتها تجارب الحياة ، فالكثير من الناس قبله قد أصابتهم المنية ، والكثيرون منهم قد لحقهم المشيب ، وتلبث

٧٩. ديوان كعب ص ١٨٨ .

٨٠. ابن حجر العسقلاني : فتح الباري بشرح صحيح البخاري . سابق . ١١/١٣ .

٨١. ديوان كعب ص ١٧٨ ، في البيت الأول خرم وهو حذف الأول المتحرك من مفاعلتن في بحر الوافر .

المرء في الحياة يجعله يقدم الرجال وغيرهم للموت إذ دعاهم فلم ينكروه بل أجابوا دعوته ، وسبيل كعب ومحدثه كسبيل هؤلاء الرجال ، سوف يدعوهم الموت فيلبون دعوته و لا يرفضونها أو يتأخرون عنها ، وقد عبر القرآن الكريم عن في قول الله عز وجل : (وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذَا جَاءَ أَجْلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ) (٨٢) فعدم تأخير الأجل أو تقديمه يشير إلى سرعة إجابة داعي المنية .

ورغم طول عمر الحطيئة ، وكثرة تجارب حياته ، فإننا لا نكاد نعثر على ذكر للموت عنده أو حديث مؤلم عن الشيب كذلك الذي رأيناه عند كل من : أوس وزهير وكعب بن زهير ، وإن اختلفت نظرة كل منهم إلى الموت والشيب ، فقد وردت عند الحطيئة أبيات تحدث فيها عن لوم زوجته وعذلها إياه على شيبه وهلاك ماله (٨٣) ، وربما كانت القلة الواضحة لحديث الشيب والموت عند الحطيئة راجعة لطبيعة حياته التي اتسمت بالبحث عن المال لكفالة أسرته ، والتفكير في الشيب أو الموت من شأنه أن يقعه عن هذا الهم الشاغل .

على أننا نجد له أربعة أبيات قالها من قصيدته في مدح بني أنف الناقة ، يتحدث فيها عن الموت وذهاب الشباب ، يقول (٨٤) :

لَعَمْرُكَ مَا رَأَيْتُ الْمَرْءَ تَبْقَى	طَرِيقَتُهُ وَإِنْ طَالَ الْبَقَاءُ
عَلَى رَيْبِ الْمُنُونِ تَدَاوَلَتْهُ	فَأَفْنَتْهُ وَلَيْسَ لَهُ فَنَاءُ
إِذَا ذَهَبَ الشَّبَابُ فَبَانَ مِنْهُ	فَلَيْسَ لِمَا مَضَى مِنْهُ لِقَاءُ
يَصُبُّ إِلَى الْحَيَاةِ وَيَشْتَهِيهَا	وَفِي طُولِ الْحَيَاةِ لَهُ عَنَاءُ

ومما يؤكد أن قلة ذكر الحطيئة للموت والمشيب في شعره أن هذه الأبيات الأربعة قد جاءت في سياق قصيدة المديح ودلالاتها بعيدة عن مثل هذا السياق الذي ينحو فيه الشعراء نحو توظيف ما يملكون من قدرات فنية ودلالية لتأكيد قيمة الممدوح وخصائله الطيبة التي يمثلها يمتدح ، ولذلك يبدو أن القسم الذي بدأ به الأبيات والمقسم عليه قد جاء نتيجة التجارب الحياتية التي مر بها على مدار حياته الطويلة ، فجاء بدلالة هذه الأبيات التي تدور حول فناء المرء وعدم خلوده مهما طال عمره ؛ لأن المنايا تفنيه وهي الخالدة التي لا تفنى ، وذهاب الشباب من المرء يعني عدم عودته ، وصبوة المرء إلى الحياة وتشهيقها ليس من شيم العقلاء ، بل إن طول الحياة يمثل العناء الطويل لصاحبه ؛ ولذلك يبدو أنه قال هذه الأبيات عندما أحس بتقل الشيخوخة (٨٥) .

٨٢. سورة الأعراف الآية رقم ٣٤ .

٨٣. انظر المبحث السابق من هذا الفصل ص ٤٠١ .

٨٤. ديوان الحطيئة ص ٩١ - ٩٢ .

٨٥. د/ درويش الجندي : الحطيئة البدوي المحترف ص ١٧٦ - ط١/١٣٨٢هـ/١٩٦٢م - مكتبة نهضة مصر .

وإذا كان الحطيئة قد قرر في هذه الأبيات أن ما يمضي لا يمكن أن يعود ، وأن المرء لابد أن يفنى مهما طال عمره ، وطول العمر عناء لصاحبه ، فإن هذه الأبيات لا تدل على تأثر بهذا التحول الذي يصيب المخلوقات ، فضلا عن منافرتها لسياق القصيدة التي وردت فيها وهي سياق المدح ، ومع ذلك فإن مراثيه أيضا لا تحمل أية فلسفة للموت ولا للصراع مع الزمن ، مع أن سياق الرثاء أحوج إلى هذه الدلالات من غيره من السياقات ، بل إن رثاءه " بعيد غالباً عن حرارة الرثاء إذ لم تكن تربطه بمن يرثيهم عواطف قوية تدعو إلى الحزن العميق لفقدهم ، واللوعة الحرى لموتهم ومن هنا غلب على رثائه المديح " (٨٦) .

ولم يكن ضعف العاطفة وخفوت اللوعة وقفاً على من يقوم برثائهم وحدهم ، وإنما عليه هو عندما مريض مرض الموت وحانت منيته توجه إلى ابنين له بهذه الأبيات الثلاثة قائلاً (٨٧) :

قَدْ وَرَوَزَانِي مُشْتَدًّا رِقَابُهُمَا دَبًّا رُوَيْدًا لِأَدْنَى مَا يَكِيدَانِ
قَدْ عَجَّلَ الْمَوْتُ وَالْأَقْدَارُ بُوسَكُمْ فَاسْتَغْنِيَا بُوسَ إِنِّي عَنْكُمْ غَانِي
وَدَلَّيَانِي فِي غِبْرَاءِ مُظْلَمَةٍ كَمَا يُدَلِّي دَلَاةً بَيْنَ أَشْطَانِ

فالأبيات الثلاثة تدور حول توجه الحطيئة إلى ولديه وقد حانت منيته أن يحركاه حركة بطيئة ؛ رعاية لحالته من الضعف والهزال والمرض ، ويبدو أن علاقته بهما لم تكن العلاقة الطبيعية بين الآباء والأبناء ؛ لأنه لم يكن يتحسر على منيته المشرفة بقدر ما يتحسر على أن موته قد عجل عليه شرهما ، بل ويدعو عليهما بقوله في عجز البيت الثاني : بوس والمراد بؤساً لكما ، كما يطلب منهما الاستغناء عنهما ؛ لأنه في غنى عنهما ، ثم يطلب إليهما أن يدلياه في القبر المظلم / غبراء مظلمة كما تُدَلِّي الحصة بين الحبال .

فمن الواضح أن الأبيات الثلاثة لا تتضمن أية دلالة على الجزع والهلع من الموت الواقع به كما لم تتضمن أية دلالة على الندم لفراق الأبناء ، أو لمفارقة الدنيا كما هو متوقع ممن تكون هذه حالته ، ولعل ذلك كله ما حدا بالباحث إلى القول بأن الحطيئة لم يكن يقيم للموت في حياته ذكراً ، وإن جاء في البعض القليل من شعره ذكر له ، فإن مجيئه قد كان عرضاً ، ولم يكن بالأمر ذي البال الدال على الأثر النفسي .

٨٦. د/ درويش الجندي : الحطيئة البدوي المحترف . السابق . ص ١٧١ .

٨٧. ديوان الحطيئة ص ٢٣٨ - ٢٣٩ ، وزوزاني : حركاني ، بوسكما ، بؤسكما وشقاءكما ، دلياني : أنزلاني ، غبراء : حفرة والمراد القبر ، أشطان : حبال .

المبحث الرابع : سياق المعتقد الديني :

البحث عن المعتقد الديني عند شعراء البحث الأربعة يقتضي الإشارة إلى الحالة الدينية للعرب قبل الإسلام ، وما يريد البحث من عنوانه هنا : المعتقد الديني هو موقف العرب من فكرة الألوهية وعلاقتها بالكون والحياة ، وأثرها في أفعال العرب وأخلاقهم وسلوكياتهم ، والمؤرخون يجمعون على أن العرب في الجاهلية كانت تتوزعهم ديانات ثلاثة ، أولها الوثنية إذا عددناها ديانة وكانت معظم القبائل العربية على هذه الديانة التي تدور حول عبادة الوثن سواء ما كان طبيعياً كالحجارة المنحوتة ، أو كان مصنوعاً من الأخشاب ، أو عبادة الأنصاب ، أو ما يقترب منهما ، وقد كان العرب يعبدونها لتقربهم إلى الله زلفى وذلك على نحو ما سبق (٨٨) . والديانة الثانية هي اليهودية وكانت منتشرة في بعض أرجاء الجزيرة العربية حيث نزل اليهود الذين " سكنوا ما بين فلسطين ويثرب، وفي اليمن واليمامة والعروض، وكان تجار منهم يقيمون في مكة، وفي مواضع أخرى من جزيرة العرب؛ قصد الاتجار وإقراض المال " (٨٩) وقد نتج عن وجودهم أن تهود بعض العرب ، واتخذوا من اليهودية ديانة ، كما أثر اليهود في غيرهم من العرب ممن لم يتهودوا .

وأما الديانة الثالثة ، فهي المسيحية أو النصرانية التي انتشرت في بقاع كثيرة من الجزيرة العربية ، وإن بدأت أول ما بدأت في الشمال الغربي من الجزيرة العربية حيث بيت المقدس ودمشق وأنطاكية ، ومنها جميعها امتدت إلى بقاع كثيرة من الجزيرة العربية ، وقد دان بالنصرانية أعداد كبيرة من العرب بفضل المبشرين المسيحيين الذين انطلقوا يبشرون بها وينشرونها بعد الحرية التي منحهم إياها المرسوم الإمبراطوري من قسطنطين الكبير في سنة ٣١٣م (٩٠) .

وكان لوجود اليهودية والمسيحية في الجزيرة العربية واختلاطها بالعرب ودخول بعضهم فيهما ، أن تركت هاتان الديانتان أثرهما على العرب ، وقد وجدنا بعضاً من ذلك عند شعراء الصنعة فأوس يأخذ من اليهودية المصباح في قوله (٩١) :

إِنِّي أَرِفْتُ وَلَمْ تَأْرُقْ مَعِيَ صَاحِي لِمُسْتَكْفٍ بُعِيدَ النَّوْمِ لَوَاحِ
قَدْ نِمْتُ عَنِّي وَبَاتَ الْبَرْقُ يُسْهِرُنِي كَمَا اسْتَضَاءَ يَهُودِيٌّ بِمِصْبَاحِ

لقد دفعه هذا الأرق إلى اليقظة القلقة من ضوء البرق ، وحالته هذه شبيهة بحالة اليهودي الذي يستضيء بالمصباح ، ويبدو أن المصباح عند اليهود يرمز إلى النور الأزلي في الهيكل المقدس في

٨٨. انظر الفصل الثالث من هذا الباب ص ٣٧٥ .

٨٩. الألب جرجس داود داود : أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والاجتماعي . سابق . ص ٢٢٠ .

٩٠. السابق ص ٧٣ - ٨٣ .

٩١. ديوان أوس ص ١٥ .

أورشليم القدس ، وإن كان التشابه بين حالة أوس وحالة اليهودي هنا لا يستدعي مثل هذه الدلالة ، بيد أن ربط المصباح باليهودي وإضافته إليه تدل على أن ثمة تلازمًا بينه وبين المصباح ، ومن هنا رُمز به إلى النور الأزلي عند اليهود ، وأن الاستضاءة بالمصباح إنما هي عادة يهودية لمسها أوس من مخالطته اليهود ، أو من مجاورتهم إياه ، وربما كانت الدلالة المشتركة بين طرفي الصورة التشبيهية هنا هي الملازمة ، التي تشير إلى اقتران السهر وما يستدعيه من الأرق بالبرق ملازم لأوس مثلما أن المصباح ملازم لليهودي . وكان من عادة نصارى الجاهلية في احتفالاتهم بعيد الفصح " يوقدون المشاعل ويضيئون الكنائس بالقناديل والمصابيح " (٩٢) ، ويبدو أن أوسًا قد عرف هذه العادة المسيحية ، فوظفها في صورة تشبيهية لرمحه الأصم (٩٣) :

أَصَمُّ رُدَيْنِيًّا كَانَ كُغُوبَهُ نَوَى الْقَسْبِ عَرَّاصًا مُزَجًّا مُنْصَلًّا
عَلَيْهِ كَمِصْبَاحِ الْعَزِيزِ يَشْبُهُ لِفِصْحٍ وَيَحْشُوهُ الذُّبَالُ الْمُفْتَلًّا

فهذا الرمح الرديني المنسوب إلى تلك المرأة من الصلابة حتى كأن عقده / كعوبه مصنوعة من نوى التمر اليابس الشديد الصلابة / القسب ، وهو يلمع كأن عليه مصباحًا . يلاحظ حذف المسند إليه المؤخر بعد المسند المقدم لدلالة المذكور على المحذوف . يشبه مصباح الملك / العزيز الذي يضيئه في يوم عيد الفصح (٩٤) .

ويأخذ الحطينة من المسيحية لفظة السجود مشبهًا صورة بقر الوحش وهي تحفر في شجر الرخامى التي نبتت في ديار ليلي بعد طعنها وأهلها عنها ، وتأكل البقر عروقتها في قوله (٩٥) :

بِهَا الْعَيْنُ يَحْفَرْنَ الرُّخَامَى كَأَنَّهَا نَصَارَى عَلَى حِينِ الصَّلَاةِ سَجُودٌ

وكل هذه الشواهد تؤكد على تأثر العرب في الجاهلية بالعقائد اليهودية والمسيحية ، كذلك تأثرت بها في فكرة الإله وعظمته وتصرفه في الموجودات جميعها ، صحيح أن العرب كانوا يعتقدون في وجود الله ، واتخذوا من تقديس أصنامهم وأوثانهم صورة بدائية لتقديس هذا الإله ، بيد أن ذلك لم يكن عند العرب جميعهم ، فقد وجدت طوائف عربية تهودت ، وأخرى تمسحت ، وثالثة لم ترض

٩٢. الأب جرجس داود داود : أدیان العرب قبل الإسلام . سابق . ص ١٣٤ .

٩٣. ديوان أوس ص ٨٣ - ٨٤ .

٩٤. ربما كان من نافلة القول هنا أن يشير البحث إلى أن عيد الفصح مشترك عند اليهود وكذلك عند النصارى ، وإن اختلف مواعده عند كلٍّ منهما ، وهو يسمى عند اليهود بعيد الفطير ويوافق ١٥ من نيسان وهو الشهر السابع من التقويم الهجري ، ومناسبته موافقة لذكرى خروج بني إسرائيل من مصر هربًا من فرعون ، وعند النصارى هو العيد الرئيسي ، ويسمونه عيد القيامة ، لذكرى قيامة المسيح . كما يقولون . من بين الأموات ، ويقع بين ٢٢ من مارس و ٢٥ من أبريل . انظر في ذلك الموسوعة العربية الميسرة ١٢٤٧/٢ - دار نهضة لبنان ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م .

٩٥. ديوان الحطينة ص ٢٨٦ .

باليهودية ولا بالمسيحية ، وأخذت تبحث عن ديانة أبي الأنبياء إبراهيم عليه السلام ، وحاولت أن تعبد الله على طريقة ديانته عليه السلام ، وتلك الطائفة هي ما عُرفت بالحنيفية نسبة إلى ديانة إبراهيم عليه السلام ، وإذا كان أوس لم يكن من بين من اعتنقوا اليهودية أو المسيحية ، كما لم يكن من الأحناف ، فإنه قد وردت لديه مجموعة من الأشعار التي تؤكد إيمانه بفكرة الإله الخالق المتحكم في كل شيء من ذلك إنزاله المطر ، يقول أوس (٩٦) :

أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مُزْنَةً وَغَفَرَ الظُّبَاءَ فِي الْكَنَاسِ تَقَمَّعَ

فقد خصه الله بالمطر في غير حينه / الحر ، وهذا الذباب الأزرق لم يذهب ولم يخف ، وهو يتوكل على الله واثقاً من وقايته ممن يريد به الشر والمكروه (٩٧) :

فَإِنْ يَهُوَ أَقْوَامٌ رَدَايَ فَإِنَّمَا يَقِينِي إِلَهِ مَا وَقَى وَأَصَادِفُ

ولذلك فهو يفخر بطاعته لربه والجزاء الذي ناله من الطاعة ، ويذم من عصوا ربه ، ونالوا جزاء معصيتهم في قوله (٩٨) :

أَطَعْنَا رَبَّنَا وَعَصَاهُ قَوْمٌ فَذُقْنَا طَعْمَ طَاعَتِنَا وَذَاقُوا

ولعل في التعبير بتذوقهم ثمن الطاعة ، وتذوق المهجوين ثمن العصيان ما يشير إلى إيمانه بفكرة الثواب والعقاب • ويعرّض ببني الحارث بن سدوس بن شيبان حينما اقتسموا معزاه ، ويبدو أنهم كانوا يعلفونها من رديء العلف ، فقال لهم (٩٩) :

أَلَا تَتَّقُونَ اللَّهَ إِذْ تَغْلِفُونَهَا رَضِيخَ النَّوَى وَالْعُضَّ حَوْلًا مُجَرَّمًا

والاستفهام المنفي الدال على التوبيخ والتعنيف فيه إشارة إلى تلك الدرجة من درجات العلاقة بين العبد والرب ، وهي درجة التقوى التي تعني المراقبة والمحاسبة •

ولأنه يعلم أن الحلف لا يكون إلا بما هو معظم ، نراه يقسم بالله لعمر بن عمرو بن عدس أنه لولا وجود هذا الفرس المعروف بسرعته وصلابته / قرزل ، لكانت عاقبته مشئومة (١٠٠) :

وَاللَّهِ لَوْلَا قُرْزُلٌ إِذْ نَجَا لَكَانَ مَثْوَى خَدِّكَ الْأَخْرَمَا

والقسم بالله هنا تأكيد للمقسم عليه ، فلولا هذا الفرس الذي نجا بصاحبه ، لقتل هذا الصاحب وقطع رأسه على أخرم كتفه •

٩٦. ديوان أوس ص ٥٧ ، تقمّع : تطرد عنها القمعة وهو ذباب أزرق •

٩٧. السابق ص ٦٤ •

٩٨. السابق ص ٧٩ •

٩٩. السابق ص ١١٢ ، الرضيخ : المدقوق ، العض : الفت ، مجرم : تام كامل •

١٠٠. السابق ص ١١٣ ، الأخرم : طرف أسفل الكتف • وانظر البيت السابع ص ١١٨ •

وإذا تركنا أوسًا وذهبنا نتصفح شعر زهير وجدنا به مجموعة من النصوص الشعرية التي تؤكد إيمانه بفكرة الألوهية ، وأن للكون خالقًا متفردًا بالعظمة ، ويجب على المرء أن يسلم قياده إليه من ذلك قوله في مدح هرم بن سنان (١٠١) :

وَمِنْ ضَرِيْبَتِهِ التَّقْوَى وَيَعِصْمُهُ مِنْ سَيِّئِ الْعَثَرَاتِ اللَّهُ وَالرَّحْمُ

وربما كانت التقوى من الكلمات ذات الدلالة الإسلامية الواضحة ؛ لارتباطها بالخوف والخشية من الله تعالى ، بيد أن مجيئها غفلاً عن الإضافة إلى لفظ الجلالة قد يعطيها دلالة العموم ، ولكن المصراع الثاني يؤكد ارتباطها بالله تعالى ، فالذي يعصم الممدوح من العثرات جميعها هو الله تعالى ، مع الحفاظ على صلة الأرحام ، وهي ذات دلالة إسلامية واضحة ، وهي وإن كانت قد قيلت في الجاهلية أي قبل الإسلام ، فإنها تشير إلى انتشارها بين العرب في الجاهلية سواء أكان ذلك الانتشار بتأثير الديانة المسيحية ، أم كانت خلاصة العقلية الحكيمة عند بعض العرب عامة ، وعند زهير خاصة ، وإن كان شعر زهير يؤكد الأمرين معاً ، وقد ذكر البحث فيما سبق كلام أبي زيد القرشي في جهمريته عن رغبة زهير في السجود لله تعالى ، كما أنه قد كان من مترهبة العرب وذلك على لسان ولديه كعب وبجير (١٠٢) . وتقترب دلالة البيت السابق من دلالة أوس الذي أقر بأن الله تعالى الذي يقيه مما يحاول أعداؤه أن يصيبوه به ، والاقتراب الدلالي بينهما يؤكد على تقارب منازعهما ، ذلك التقارب الذي تؤكد أيضاً علاقات القربى والمصاهرة والتلمذة .

وإذا كانت التقوى في البيت السابق منسوبة إلى الممدوح ، وليس إلى زهير ، فإنه يقر بحقيقة الله تعالى (١٠٣) :

بَدَا لِي أَنَّ اللَّهَ حَقٌّ فَرَادَنِي إِلَى الْحَقِّ تَقْوَى اللَّهِ مَا كَانَ بَادِيَا

فيبدو من هنا أن زهيراً قد كان مرتبطاً بصورة أو بأخرى بالله الحق ، ومما زاده في القرب ورفع درجته تقوى الله ، ويبدو أن هذا الذي وصل إليه قد قام على التجربة الحياتية / بدا لي وكذلك : ما كان باديا في نهاية البيت ، ومن كمال هذه التقوى أن يُقرّ زهير بأن الله تعالى هو مُهلك الناس جميعاً مثلما أهلك الأمم السابقة ، يقول (١٠٤) :

أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَهْلَكَ تَبَعًا وَأَهْلَكَ لُقْمَانُ بْنُ عَادٍ وَعَادِيَا
وَأَهْلَكَ ذَا الْقُرْنَيْنِ مِنْ قَبْلِ مَا تَرَى وَفِرْعَوْنَ جَبَّارًا طَغَى وَالنَّجَاشِيَا

١٠١. شعر زهير ص ١١٢ .

١٠٢. انظر الفصل السابق ص ٣٧٧ .

١٠٣. شعر زهير ص ١٦٨ .

١٠٤. السابق ص ١٧١ .

وما دام الأمر على هذا النحو ، فإنه مما يجب على المرء ألا يكتف شئنا في نفسه ، وأن يخلص سريره لله تعالى ؛ لأن الله تعالى مطلع على النفوس ، عالم بأسرارها وخباياها ، ومحاسب عليها يوم الحساب (١٠٥) ولذلك يدعو الرجل أن يتزود من المحامد لعلها تنفعه بعد الممات (١٠٦) :

تَزَوَّدْ إِلَى يَوْمِ الْمَمَاتِ فَإِنَّهُ وَلَوْ كَرِهَتْهُ النَّفْسُ آخِرُ مَوْعِدٍ

وإذا كان هنا يؤكد على أن الموت آخر موعد للمرء مع الدنيا ، فإنه بذلك يشير إلى حقيقة ، وأهمية أن يتزود المرء بالمحامد لما بعده ، وليس بعد الموت إلا يوم الحساب الذي أشار إليه فيما سبق ، وذلك ما يعني أنه قد كان مؤمناً بيوم الحساب ، ولعل تلك قد كانت رؤية كثير من الجاهليين " أن الخلود لا سبيل إليه ، والموت قدر محتوم للمرء لا مفر منه " (١٠٧) ومع ذلك فليست بالرؤية الوثنية ، وإنما هي من أثر الديانات السماوية التي كانت منتشرة قبل الإسلام ، وذلك ما تؤكد النصوص الشعرية لزهير وأوس وأيضاً نصوص غيرهما من الشعراء في العصر الجاهلي .

إن إيمان زهير بالله أمر لا يرقى إليه الشك سواء أكان ذلك بفعل المسيحية ، أو اليهودية ، ومع ذلك لا يذهب البحث إلى القول بمسيحيته وتنصره كما ذهب إلى ذلك لويس شيخو (١٠٨) ، كما يرى البحث أن سلكه في عداد الوثنية (١٠٩) أمر يقلل من شأن هذه النصوص الشعرية التي تلح على ذكر الله تعالى وتعظيمه الذي بدا فيما سبق من نصوص ، وكذلك في هذا النص الذي يقسم فيه زهير ليؤكد على كرم هرم بن سنان (١٠٩) :

تَاللَّهِ قَدْ عَلِمْتُ سَرَاةَ بَنِي دُبْيَانَ عَامَ الْحَبْسِ وَالْأَصْرِ

أَنْ نِعْمَ مُعْتَرِكُ الْجِيَاعِ إِذَا خَبَّ السَّفِيرُ وَسَابَى الْخَمْرِ

ولم يكن ذكر الله هنا وفي غير هذا الموضع على أنه يشير إلى أصنام العرب ، وأن العرب استعاضوا بذكره عن ذكر الأصنام ؛ لاشتراك القبائل فيه (١١١) ؛ لأن السياقات التي ورد فيها هذا اللفظ ، وما أسنده الشاعر إليه من الأمور ، وربطه بالتقوى والحساب وإطلاع على سرائر الخلق لتؤكد

١٠٥. انظر شعر زهير ص ١٨ البيتان السادس والعشرون والسابع والعشرون .

١٠٦. السابق ص ١٩١ .

١٠٧. د/ إحسان النص : زهير بن أبي سلمى : حياته وشعره . سابق . ص ٧٩ .

١٠٨. الأب لويس شيخو : شعراء النصرانية قبل الإسلام ص ٥١٠ - بيروت ١٩٦٧ م .

١٠٩. د/ إحسان النص : زهير بن أبي سلمى : حياته وشعره . السابق . ص ٧٨ .

١١٠. شعر زهير ص ١١٦ ، السراة : جمع سري وهو السيد الشريف ، الحبس : إحدائق العدو بالقوم ومنعهم الانتفاع بأموالهم ، الأصغر : الضيق وسوء الحال ، معترك : مكان اجتماعهم ، وأصله للمعركة واستعاره هنا للدلالة على اعتراك الفقراء على موائد الممدوح ، خبّ السفير : أي إذا اشتد الزمان ، سابى الخمر : مشتريها .

١١١. د/ إحسان النص : زهير بن أبي سلمى حياته وشعره . السابق . الصفحة نفسها .

بما لا يدع مجالاً للشك أنه إنما يريد الله الخالق • ويقسم القسم عينه في هرم وكرمه ، ويبدو أنه يتناص مع نفسه ، إذ يقول من قصيدته النونية (١١٢) :

تَاللّهِ قَدْ عَلِمْتُ قَيْسٌ إِذَا قَذَفَتْ رِيحُ الشَّتَاءِ بِيُوتِ الْحَيِّ بِالْعَنَنِ
أَنْ نِعْمَ مُعْتَرِكُ الْحَيِّ الْجِيَاعِ إِذَا خَبَّ السَّفِيرُ وَمَأْوَى الْبَائِسِ الْبَطْنِ

ولا شك أن تكرار القسم في الدلالة عينها ، ليؤكد على الارتباط القوي بين الشاعر والمقسم به ؛ لأنه يكرره في غير موضع ، وفي الدلالة عينها التي تستدعي وثاقة الارتباط بين المقسم به والمقسم عليه أو جواب القسم ؛ لأن الكرم / جواب القسم من الخصال الحميدة المرتبطة بفكرة الدين وفكرة الألوهية عند زهير ، الألوهية التي تدحض مزاعم من زعم أن لفظة الله كانت تُطلق على كل صنم من الأصنام ، يقول ولهوسن : " لعل العرب مثل النبطيين يلقبون كل صنم من الأصنام بالله ، فلفظ الله الذي كان لقباً في أول نشأته أصبح علماً لأكبر إله " (١١٣) •

ومما يزيد في تأكيد أن لفظة الله التي وردت كثيراً في شعر زهير إنما يراد بها الله الخالق ما عرف عن زهير من الأخلاق الحميدة والخصال الطيبة التي قلَّ أن نجدها في الجاهلية ، إلا عند تلك الطائفة المعروفة بالحنيفية وبعض من تنصروا في الجاهلية وحسنت نصرانياتهم ، وقد وردت نصوص شعرية عند زهير أيضاً تكشف عن طباعه النفسية وأخلاقه وحلمه وحكمته ، منها محافظته على المكارم الحميدة والكرم الذي امتدحه في الآخرين وكان هو ملتزماً به ، والصبر والشجاعة في مواطن الخوف ودفاعه عن المآثر (١١٤) •

ومن سبيل التقارب بين زهير وأوس إلى جانب ما سبق نجد هذا القسم بالله عند زهير مستخدماً عند أوس أيضاً ، وإن اختلفت أداة القسم ، ففي حين كانت التاء عند زهير في الموضعين السابقين ، كانت الواو عند أوس أو يستخدم كلمة إله مضافة إلى ياء المتكلم العائد على ذاته في سياق الفخر بعدم الغدر كما لم يكن أبوه غادراً من قبل (١١٥) •

إن هذه التراكيب اللغوية التي ورد فيها لفظ الجلالة الله صريحاً عند أوس وزهير . وهما الشاعران الجاهليان . في مواضع كثيرة مرتبطة بالتقوى والحفظ والعصمة وغير ذلك ، ربما لا تكون بالكثرة ذاتها عند كلٍّ من كعب والحطيئة ، بيد أننا نجد عندهما من النصوص الشعرية ما يكشف بوضوح عن سياق جديد ترك أثره في شعرهما ، أو على الأقل بوضوح في شعر أولهما؛ وربما كانت

١١٢. شعر زهير ص ٢٨١ ، العنن : مفردا عنة وهي الحظيرة من الشجر ، خبّ : جرى ، البطن : النهم أو شديد الجوع

١١٣. انظر د/ محمد عبد المعيد خان : الأساطير العربية قبل الإسلام ص ١٥٤ - ط ٢٠٠٦م مكتبة النافذة - مصر •

١١٤. شعر زهير ص ٢٨٤ •

١١٥. انظر : ديوان أوس ص ١١٣ ، ص ١١٨ البيت السابع •

علة ذلك أن الإسلام وكتابه الكريم لم يترك مكرمة إلا وقد حث عليها في صياغة فنية وجمالية دفعت الشعراء المسلمين إلى التخرج من المناداة بها للسمو الفني والبلاغي الذي جاء به الأسلوب القرآني، وإذا تحدثوا عنها، فقد تحدثوا حديثاً مباشراً، وفي مساحات ليست بالكثيرة .

وكذلك الأمر بالنسبة لما يمكن أن نسلكه من النصوص الشعرية في عداد العقيدة الدينية الإسلامية ، وذلك من حيث الدلالة على الإيمان بالله تعالى ، وتوحيده بالعبودية ، أو الدلالة على ارتباط الشعراء بالله عز وجل على النحو الذي رأيناه عند أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى ، وقد وجدنا كعباً بن زهير يشير إلى إيمانه بالقضاء والقدر وهو في طور أحداثه الدينية ، فهو يقول في لاميته التي أنشدها بين يدي النبي صلى الله عليه وسلم غداة إسلامه (١١٦) :

وَقَالَ كُلُّ خَلِيلٍ كُنْتُ أَمْلُهُ لَا أُلْفِيَنَّكَ إِنِّي عَنْكَ مَشْغُولٌ
فَقُلْتُ خَلُّو سَبِيلِي لَا أَبَا لَكُمْ فَكُلُّ مَا قَدَّرَ الرَّحْمَنُ مَفْعُولٌ
كُلُّ ابْنٍ أُنْتَى وَإِنْ طَالَتْ سَلَامَتُهُ يَوْمًا عَلَى آلَةٍ حَدْبَاءَ مَحْمُولٌ

فهو ينسب القدر إلى الرحمن وهو من أسماء الله الحسنى وتشير إلى الدين الإسلامي إشارة مباشرة ، إذ لم يرد وصف الله بالرحمن عند أوس وزهير وغيرهما من شعراء الجاهلية الذين ذكروا الله صراحة في أشعارهم، وعجز البيت الثاني هو تعبير شعري عن دلالة الآية الكريمة ﴿بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ (١١٧) وكذلك آية سورة الأحزاب ﴿سُنَّةَ اللَّهِ فِي الَّذِينَ خَلَوْا مِنْ قَبْلُ وَكَانَ أَمْرُ اللَّهِ قَدَرًا مَّقْدُورًا﴾ (١١٨) كما يشير بثالث هذه الأبيات إلى حقيقة الموت وحتميته التي تصيب كل إنسان ، إلى آية سورة الرحمن ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ﴾ (١١٩) ، ومن ذكره أسماء الله الحسنى قوله عن الأنصار (١٢٠) :

وَالْبَائِلِينَ نَفُوسَهُمْ لِنَبِيِّهِمْ يَوْمَ الْهِيَاجِ وَقُبَّةِ الْجَبَّارِ

وهو يريد بقبة الجبار هنا بيت الله الحرام ، واستخدم كلمة الجبار وهي من الأسماء الحسنى دون غيرها للدلالة على قوة الأنصار وشدتهم على أعداء المسلمين في المعارك ؛ لأنهم يدافعون عن بيت الله الحرام ، وإلى جانب هذه الدلالة الإسلامية في توظيف أسماء الله الحسنى مما لم يوجد عند

١١٦. ديوان كعب ص ٢٠ .

١١٧. سورة البقرة الآية رقم ١١٧ ، وانظر الآيتين ٤٧ ، ٥٩ من سورة آل عمران ، ٧٣ من سورة الأنعام ، ٤٠ من سورة النحل ،

٣٥ من سورة مريم .

١١٨. سورة الأحزاب آية رقم ٣٨ .

١١٩. سورة الرحمن آية رقم ٢٦ .

١٢٠. ديوان كعب ص ٣٣ .

الشعراء السابقين في الجاهلية ، أو أوس وزهير ، الإشارة إلى طاعة النبي صلى الله عليه وسلم بل وبذل أنفسهم في رضا وقناعة للنبي صلى الله عليه وسلم .

وإذا كان أوس وزهير قد أقسما بالله ، فإن كعباً يقسم بالرحمن ليؤكد على ارتدائه ثوب الإسلام متوكلاً عليه سبحانه في صورة من صور تعميق قوة إيمانه بالدين الجديد (١٢١) :

فَأَقْسَمْتُ بِالرَّحْمَنِ لَا شَيْءَ غَيْرُهُ يَمِينُ امْرِئٍ بَرٍّ وَلَا أَتَحَلَّلُ
لَأَسْتَشْعِرَنَّ أَعْلَى دَرِيسِيٍّ مُسْلِمًا لَوَجْهِ الَّذِي يُحْيِي الْأَنَامَ وَيَقْتُلُ
هُوَ الْحَافِظُ الْوَسْنَانَ بِاللَّيْلِ مَيِّتًا عَلَى أَنَّهُ حَيٌّ مِنَ النَّوْمِ مُثْقَلُ
مِنَ الْأَسْنُودِ السَّارِي وَإِنْ كَانَ ثَائِرًا عَلَى حَدِّ نَابِيهِ السَّمَامِ الْمُثْمَلُ

فالقسم هنا مشعر بتلك الروح الإسلامية التي ملكت على الشاعر قلبه ، وهو قسم مبرور خارج من قلب هذا الرجل غير المذنب الآثم المتيقن من حفظ الله الذي يحيي ويميت ؛ ولذا فهو يتوكل عليه وينام مسلماً وجهه إليه سبحانه ؛ لأنه سبحانه يحفظ النائم المشبه الميت من الحيات والثعابين ذات السم المهلك . والروح الإسلامية هنا تبدو في: الرحمن، الحافظ وهما من أسماء الجلالة، والبر في القسم، ونسبة الإحياء والإماتة إلى الله سبحانه، والآيات القرآنية الدالة على ذلك كثيرة منها قوله تعالى من سورة آل عمران ﴿ وَاللَّهُ يُحْيِي وَيُمِيتُ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴾ (١٢٢) وفي الإشارة إلى كون النائم ميتاً أو قريب من الميت وهي إشارة مأخوذة من دلالة قوله تعالى ﴿ اللَّهُ يَتَوَفَّى الْأَنفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا فَيُمْسِكُ الَّتِي قَضَىٰ عَلَيْهَا الْمَوْتَ وَيُرْسِلُ الْأُخْرَىٰ إِلَىٰ أَجَلٍ مُّسَمًّى إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴾ (١٢٣) . كما نلمح هذه الروح الإسلامية في عدم رد قضاء الله سبحانه وتعالى ، وذاك ما يبدو في قول كعب (١٢٤) :

وَلَيْسَ لِمَنْ لَمْ يَرْكَبِ الْهَوْلَ بُغْيَةٌ وَلَيْسَ لِرَحْلِ حَطَّةٍ اللَّهُ حَامِلُ

ولم تكن هذه الروح الإسلامية بادية فقط في الحديث عن الله تعالى ، والإيمان به وبالدين الجديد ، ونسبة كل فعل يحدث إليه سبحانه كالقدر والحياة والموت والوقاية التي يقي بها الإنسان من الأذى ، أقول ليست هذه النصوص وحدها دالة على شيوع الروح الإسلامي في كثير من شعر كعب بن زهير ، فقد وردت نصوص أخرى تدل على المعتقد الديني الراسخ الذي دفع به إلى ارتداء ثوب الإسلام ، وقد كان من قبل من أشد أعدائه ، حتى رُوي أن الرسول صلى الله عليه وسلم أهدر دمه ،

١٢١. ديوان كعب ص ٤٢-٤٣ ، أستشعرن : ألبس ، الدريس : الثوب البالي ، السمام المثل : السم المجتمع .

١٢٢. سورة آل عمران آية رقم ١٥٦ .

١٢٣. سورة الزمر آية رقم ٤٢ .

١٢٤. ديوان كعب ص ١٨٤ .

ولذلك كان من سياقات هذا الإيمان المسبوق بالنقيض الشديد أن يقدم اعتذاره للنبي صلى الله عليه وسلم ، وأن يقبل النبي منه اعتذاره (١٢٥) :

أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولُ
مَهْلًا هَذَاكَ الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةَ الدِّ قُرْآنَ فِيهَا مَوَاعِظٌ وَتَفْصِيلُ
لَا تَأْخُذَنِّي بِأَقْوَالِ الْوُشَاةِ وَلَمْ أَذْنِبَ وَلَوْ كَثُرَتْ عَنِّي الْأَقَاوِيلُ
لَقَدْ أَقُومُ مَقَامًا لَوْ يَقُومُ بِهِ أَرَى وَأَسْمَعُ مَا لَوْ يَسْمَعُ الْفِيلُ
لَظَلَّ يَزْعَدُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ لَهُ مِنَ الرَّسُولِ بِإِذْنِ اللَّهِ تَنْوِيلُ

والاعتذار مرتبط بما قرفه كعب في حق الإسلام والمسلمين قبل ارتدائه ثوب الإسلام الذي بارتدائه إياه فقد محيت ذنوبه وآثامه ، بيد أنه يؤكد رغبته في التوبة من خلال استدرار العفو المأمول من النبي صلى الله عليه وسلم ، وهو يعلم أن حصول العفو منه عليه الصلاة والسلام أمر محقق ؛ لأنه إنما يكون بإذن الله تعالى .

ولكي يثبت صدق إيمانه بالدين الجديد ، فإنه يتخذ من نفسه داعيًا قومه ؛ ليدخلوا في هذا الدين الحق الذي دخل هو فيه ، وكأنما لا يريد أن يؤثر نفسه بهذا الخير ، بل يريد لقومه أن يحصلوا عليه ؛ ولذلك فإنه لما أسلم وحسن إسلامه ذهب إلى قومه (١٢٦) :

رَحَلْتُ إِلَى قَوْمِي لِأَدْعُو جُلُوهُمْ إِلَى أَمْرِ حَزْمٍ أَحْكَمْتُهُ الْجَوَامِعُ
لِيُؤْفُوا بِمَا كَانُوا عَلَيْهِ تَعَاقدُوا بِخَيْفٍ مِنْى وَاللَّهُ رَءٍ وَسَامِعُ
وَتُوصَلْ أَرْحَامٌ وَيُفْرَجَ مُغْرَمٌ وَتَرْجِعَ بِالْوُدِّ الْقَدِيمِ الرِّوَاكِعُ
فَأَبْلُغَ بِهَا أَفْنَاءَ عُثْمَانَ كُلَّهَا وَأَوْسًا فَبَلَّغَهَا الَّذِي أَنَا صَانِعُ
سَادَعُوهُمْ جُهْدِي إِلَى الْبِرِّ وَالتَّقَى وَأَمْرِ الْعُلَا مَا شَايَعْتَنِي الْأَصَابِعُ
فَكُونُوا جَمِيعًا مَا اسْتَطَعْتُمْ فَإِنَّهُ سَيَلْبَسُكُمْ ثَوْبٌ مِنَ اللَّهِ وَاسِعُ
وَقُومُوا فَاسْأُوا قَوْمَكُمْ فَاجْمَعُوهُمْ وَكُونُوا يَدًا تَبْنِي الْعُلَا وَتُدَافِعُ
فَإِنَّ أَنْتُمْ لَمْ تَفْعَلُوا مَا أَمَرْتُكُمْ فَأَوْفُوا بِهَا إِنَّ الْعُهُودَ وَدَائِعُ
لَشَتَّانَ مَنْ يَدْعُو فَيُؤْفِي بِعَهْدِهِ وَمَنْ هُوَ لِلْعَهْدِ الْمُؤَكَّدِ خَالِعُ

فهو يدعو إلى مجموعة من الخلال الإسلامية ، وأولها الوفاء بالعهد الذي دعت إليه كثير من آيات القرآن الكريم ، ومنها ﴿ وَأَوْفُوا بِالْعَهْدِ إِنَّ الْعَهْدَ كَانَ مَسْئُولًا ﴾ (١٢٧) كما حذرت السنة النبوية

١٢٥. ديوان كعب ص ٢٠ - ٢١ .

١٢٦. السابق ص ٨١ .

١٢٧. سورة الإسراء آية ٣٤ .

من عدم الوفاء بالعهد وعدته علامة من علامات المنافقين ، فقد ورد في الحديث الشريف أن النبي صلى الله عليه وسلم قال : " أَرَبْعٌ مَنْ كُنَّ فِيهِ كَانَ مُنَافِقًا خَالصًا ، وَمَنْ كَانَتْ فِيهِ خَصْلَةٌ مِنْهُنَّ كَانَتْ فِيهِ خَصْلَةٌ مِنَ النِّفَاقِ حَتَّى يَدْعَهَا : إِذَا انْتَمَنَ خَانَ ، وَإِذَا حَدَّثَ كَذَبَ ، وَإِذَا عَاهَدَ غَدَرَ وَإِذَا خَاصَمَ فَجَرَ " (١٢٨) والدعوة إلى الوفاء بالعهد معللة عند كعب بقوله : إن العهود ودائع ، والودائع مستردة •

ومن خلال التي يدعو إليها كعب في النص السابق : صلة الأرحام التي قرنها الله تعالى بتقواه في قوله : (وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا) (١٢٩) وجعل النبي صلى الله عليه وسلم صلة الأرحام من علامات الإيمان بالله واليوم الآخر ، ففي الحديث " مَنْ كَانَ يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ فَلْيُكْرِمْ ضَيْفَهُ ، وَمَنْ كَانَ يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ فَلْيُصِلْ رَحِمَهُ وَمَنْ كَانَ يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ فَلْيُقِلْ خَيْرًا أَوْ لِيَصْمِتْ " (١٣٠) ومن هذه خلال : تفريج الكرب عن المغرمين العاجزين عن سداد ديونهم ، وقد جعلهم الله تعالى من الأصناف الذين تؤدي إليهم زكاة المال في قوله تعالى ﴿ إِنَّمَا الصَّدَقَاتُ لِلْفُقَرَاءِ وَالْمَسْكِينِ وَالْعَامِلِينَ عَلَيْهَا وَالْمُؤَلَّفَةِ قُلُوبُهُمْ وَفِي الرِّقَابِ وَالْغَارِمِينَ وَفِي سَبِيلِ اللَّهِ وَابْنِ السَّبِيلِ فَرِيضَةً مِّنَ اللَّهِ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ ﴾ (١٣١) ورغبت السنة النبوية في تفريج كرب المكرويين من المسلمين ، فقد جاء في الحديث الذي رواه الإمام مسلم عن أبي هريرة : " المسلم أخو المسلم لا يظلمه و لا يُسلمه • من كان في حاجة أخيه كان الله في حاجته ، ومن فرّج عن مسلم كربة ، فرّج الله عنه بها كربة من كُرب يوم القيامة ، ومن ستر مسلماً ستره الله يوم القيامة " (١٣٢) •

وعلى هذا النحو برز المعتقد الديني عند كعب بن زهير ، أما عند الحطيئة ، فربما كان الأمر مختلفاً عن كعب ، صحيح أن الحطيئة قد وردت لديه نصوص شعرية كثيرة توافق ، أو تتناص مع بعض ما جاءت به الشريعة الإسلامية ، بيد أن بحثنا هنا عن العقيدة الدينية وأثرها في النص الشعري مع ربط النص بالسياق الذي ورد فيه ، ويبدو أن طبيعة الحطيئة السئول الملحاف في سؤاله قد كانت وراء نصوصه التي يتضرع فيها إلى الله تعالى ويسلم القيادة له ، يقول من رأيته في هجاء البرقان ومدح بغيض (١٣٣) :

١٢٨. فتح الباري بشرح صحيح البخاري . سابق . ١ / ١٢٤ - ١٢٥ •

١٢٩. سورة النساء الآية الأولى •

١٣٠. فتح الباري . السابق . ١٢ / ١٦٥ •

١٣١. سورة التوبة آية رقم ٦٠ •

١٣٢. صحيح مسلم بشرح النووي تحقيق عصام الصبابطي ورفيقه ٨ / ٣٧٧ - ط ١ / ١٤١٥ هـ / ١٩٩٤ م - دار الحديث •

١٣٣. ديوان الحطيئة ص ٣٢ ، زاجره : قد تكون بمعنى التقوى ، وقد تكون بمعنى الشيب •

أَلَمْ أَكُ مِسْكِينًا إِلَى اللَّهِ رَاغِبًا عَلَى رَأْسِهِ أَنْ يَظْلِمَ النَّاسَ زَاجِرُهُ

فهو يقر بالمسكنة والحاجة الملحة إلى الله تعالى ، ويتعلل بأن ما على رأسه من شيب ، أو أن ما في قلبه من تقوى الله هو ما يمنعه عن ظلم الناس ، ولعل في رواية السكري لهذا البيت ما يؤكد أن ما على رأسه هنا هو تقوى الله وليس الشيب (١٣٤) :

أَلَمْ أَكُ مِسْكِينًا إِلَى اللَّهِ مُسْلِمًا عَلَى رَأْسِهِ أَنْ يَظْلِمَ النَّاسَ زَاجِرُهُ

ويبدو أنه يصر على سلك نفسه في عداد المسلمين ليقرّع من يلومهم على تقصيرهم في حقه (١٣٥)

أَلَمْ أَكُ مُسْلِمًا فَيَكُونْ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ الْمَوَدَّةُ وَالْإِخَاءُ

فهو يستخدم هذا الاستفهام الإقرارى ليطالب حقه من المخاطبين في إصفائه المودة والإخاء ، وربما كانت رواية السكري للبيت دالة على غير دلالة الإسلام ، فقد رواها : محرماً (١٣٦) وليس مسلماً وتكون الدلالة أن بينه وبينهم حرمة لابد أن يرعوها .

على أن الباحث لا يعدم وجود نصوص شعرية عند الحطيئة تشير إلى رفعه من شأن تقوى الله تعالى ، منها قوله (١٣٧) :

وَلَسْتُ أَرَى السَّعَادَةَ جَمَعَ مَالٍ وَلَكِنَّ التَّقِيَّ هُوَ السَّعِيدُ

وَتَقْوَى اللَّهِ خَيْرُ الزَّادِ نُحْرًا وَعِنْدَ اللَّهِ لِلْآتَقَى مَزِيدُ

وَمَا لِأَبَدٍ أَنْ يَأْتِيَ قَرِيبٌ وَلَكِنَّ الَّذِي يَمْضِي بَعِيدُ

ويبدو أن هذا النص الذي ينضح بنبرة إيمانية واضحة مردها إلى هذا التسليم والخضوع في توظيف دلالة الآية الكريمة (وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى وَاتَّقُونِ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ) (١٣٨) وإن كان الشك يدب إليها ؛ بسبب طبيعة الحطيئة النهمة إلى جمع المال ، لدرجة أنه أفنى شطراً كبيراً من عمره في جمعه ، ومطلبه إن بالمدح وإن بالهجاء ، ولم يبعد البحث كثيراً عندما أشار إلى أن السياقات التي وردت نصوصها متضمنة ذكر بعض المعاني الدينية الإسلامية قد كانت سياقات المدح للكرم معه ، أو الهجاء لحرمانه من العطاء أو من حق الإكرام من ذلك قوله في بني لأي عندما أكرموه إذ خذله الزبرقان (١٣٩) :

١٣٤. ديوان الحطيئة شرح السكري . سابق . ص ٢٤ .

١٣٥. ديوان الحطيئة برواية ابن السكيت ص ٨٤ .

١٣٦. ديوانه بشرح السكري ص ٥٤ .

١٣٧. ديوانه برواية ابن السكيت ص ٣٢١ .

١٣٨. سورة البقرة آية ١٩٧ .

١٣٩. ديوان الحطيئة ص ١٣ .

رَدُّوْا عَلَى جَارِ مَوْلَاهُمْ بِمَهْلَكَةٍ لَّوْلَا إِلَٰهٌ وَلَوْ لَا فَضْلُهُمْ ذَهَبَا

فالذين ردوا هم بنو لَآئٍ والجار هو الحطيئة ، ومولاهم أي ابن عمهم هو الزريقان بن بدر ويبدو العطف بالواو الدال على الإشراك في الحكم بين معطوفيهما مما يقلل من إمكانية الإشارة إلى إسناد الفضل لله وحده فيما لحقه من خير هؤلاء القوم وإكرامهم إياه ، إذ لا بد من الفصل بين فضل الله ، ودور هؤلاء الناس ، بيد أنه ربما كانت البنية الإيقاعية للبيت سبباً في هذا الأمر ، ومع ذلك فإنه يظل العيب موجوداً في الصياغة النصية للبيت ، وذلك أمر آخر يؤكد ما ذهب إليه البحث من أن السياقات التي وردت فيها نصوصه المتضمنة للمعاني الإسلامية قد كانت الدافع وراء حديثه عنها في ثنايا شعره ، يقول الدكتور يحيى الجبوري: " وإذا وردت المعاني الإسلامية في شعر الحطيئة ، فليس معنى ذلك أن الحطيئة كان ذا حظ من الدين والورع ، بل إنه إذا خاطب الخليفة أو مدحه ، فيخاطبه بما يرضيه ، ويمدحه بما يسره ، وبمعانٍ يؤمن بها الناس " (١٤٠) .

ومما يؤكد ما ذهب إليه البحث أن الحطيئة قد كان في عداد المرتدين ، وقال شعراً في تحريض القبائل المرتدة على قتال المسلمين ، بل إنه ذكر صراحة رفضه طاعة أبي بكر الصديق بعد أن ولي الخلافة (١٤١) :

أَطْعَمْنَا رَسُولَ اللَّهِ إِذْ كَانَ صَادِقًا فَيَا عَجَبًا مَا بَالُ دِينِ أَبِي بَكْرٍ
لِيُورِثَنَا بَكْرًا إِذَا مَاتَ بَعْدَهُ فَتِلْكَ وَبَيَّتِ اللَّهُ قَاصِمَةَ الظَّهْرِ

فهو يردد مقولة المرتدين مانعي الزكاة المتعللين بأن النبي صلى الله عليه وسلم قد كان يوحى إليه ، أما أبو بكر فلا يوحى إليه ، ومن ثمة فليس بمستحق أخذ الزكاة ، على أننا نلاحظ أثر الردة في صياغة النص السابق ، من خلال استخدام صيغة الماضي بدلالاتها على انتهاء الحدث / أطعنا مما يعني أن من بعده لا يُطاع له أمر / ما بال دين أبي بكر ؟! أي طاعته ، وهي عقدية الردة التي تشير إلى معصية خليفة الرسول وثاني اثنين إذ هما في الغار ، وكل ذلك يشير إلى رقة دين الحطيئة ، حتى وإن قيل إنه عاد إلى الإسلام مرة أخرى بعد رَدِّته .

وفي ضوء ما سبق من دراسة النص والسياق الاجتماعي عند شعراء الصنعة الأربعة خرج البحث بالنتائج التالية :

أولاً : لدراسة السياق أثر واضح في نصية النص الشعري ، وفي قيامه بالوظيفة التواصلية التي تربط المبدع بالمتلقي ، ثم بالسياق الذي أبدع فيه النص ، وترجع أهمية السياق في أن النص لا

١٤٠. د/ يحيى الجبوري : شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه . سابق . ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

١٤١. ديوان الحطيئة برواية ابن السكيت ص ١٩٥ - ١٩٦ .

يمكن أن قد أبدع في فراغ ، أو أن ليست ثمّة دواعٍ دعت إلى إنتاجه ، كذلك لا يمكن أن يكون النص قد أبدع دون أن يقوم بمهمة الإعلام أو الإخبار ، إذ لابد في النص ليكون نصًّا أن يخبر بدلالة ، أو بدلالات ما يتواصل معها المتلقي ، أو لا يتواصل مما يترتب عليها ما عرف بالمقبولية في المعايير النصية التي سبقت الإشارة إليها في التمهيد الأول من الدراسة ، وعلى ذلك فدراسة النص والسياق تستدعي معايير : المقبولية والإعلامية إلى جانب المقامية أو السياق .

ثانيًا : أثبت البحث أن النص الشعري عند هؤلاء الشعراء الأربعة قد كان مرتبطًا بسياقه الاجتماعي الذي قيل فيه سواء أكان ذلك مع الشعراء الجاهليين : أوس وزهير ، أو الشعراء المخضرمين : كعب والحطيئة ؛ فقد اتفق الأربعة على الصياغة العامة لدلالة الكرم كبنية كبرى استدعت مجموعة من الإجراءات الأسلوبية التي جاءت دالة على البيئة الجاهلية مع أوس وزهير ، والبيئة الإسلامية مع كعب والحطيئة ، وإن بدت تلك الإجراءات الأسلوبية عند كعب أوضح من نظيرتها عند الحطيئة الذي كان مشدودًا إلى الصورة الأسلوبية الجاهلية أكثر منه إلى الصورة الأسلوبية المتأثرة بالدين الإسلامي .

ثالثًا : اتفق الشعراء الأربعة في موضوع العاذلة على أن السبب الرئيسي في العذل هو الشيب ، وإن تفاوتت درجة قوة الأسباب بين شاعر وآخر ، فقد رأينا العاذلة عند أوس تعذله على الشيب وعلى شرب الخمر ، ورأينا عاذلة زهير تعذله على الشيب من ناحية ، وعلى ذكره امرأته أم أوفى من ناحية أخرى ، ورأينا عاذلة كعب تعذله على الشيب وعلى الكرم ، أما عاذلة الحطيئة فقد عذلتها على هلكة ماله وعلى المشيب ، وإن كان عذلها لا يقترب من الدرجة عينها التي وجدناها عند الشعراء الثلاثة السابقين ، بل إننا وجدنا الحطيئة يبادر المرأة بالعذل الذي وصل إلى درجة عالية من القبح عندما توجه به إلى أمه ، فقد عذلها على قبحها ، ودخل نسبها ، وسوء تربيتها لأبنائها ، وهو بذلك يبتعد عن أصحابه الثلاثة الذين صوروا المرأة صاحبة العذل .

رابعًا : بدا الشعراء الأربعة مأزومين بقضية الزمن وما ارتبط بها من حديث عن الشيب وأثره على الحياة الاجتماعية الخاصة بكلّ منهم ، وإن ظهر أثر الزمن والمشيب بوضوح عند أوس الذي رأى فيه حدًّا قاطعًا لمذااته وشهوته ، وكان أن اتجه إلى معاقرة الخمر لينسى بها أمر التفكير في المشيب والمصير ، بينما كان المشيب عند زهير داعية تأمل في الحياة والأحياء ؛ ولذلك كانت نظيرته إلى الموت نظرة الحكيم المجرب للأمور الخبير بخبايا الزمن ودلالاته ، واختلفت نظرة كعب للزمن ، ومن ثم الموت ؛ لأنها قد كانت نظرة متأثرة بالدين الإسلامي ، وما بثه من قيم متعلقة بالحياة والموت ، وأما نظرة الحطيئة للموت ، فقد كانت نظرة سطحية . إن جاز التعبير . لأنه لم يعط للموت هذه

الأهمية أو تلك المكانة من شعره ، كما كانت عند أوس وزهير وكعب بن زهير ، وقد علل الباحث ذلك بطبيعة الحطيئة الباحثة عن المال بكل وسائل البحث المتاحة له .

خامساً : ارتبطت نظرة الشعراء الأربعة إلى المعتقد الديني بالبيئة التي عاش فيها كل منهم فقد رأينا أوساً وزهيراً متأثرين إلى حد بعيد بما عرفاه من الديانات السماوية التي كانت موجودة بالجزيرة العربية مثل اليهودية والنصرانية ، وقد انعكس هذا التأثير على ما أبدعاه من شعر تضمن بعضاً من الأمور المتعلقة بالديانتين السابقتين ، وبما أوعزته إليهما التجربة الحياتية ، في حين كانت نظرة كعب إلى المعتقد الديني متأثرة تمام التأثير بالدين الإسلامي ، وبرز ذلك في أسلوبه وفي معانيه التي طرقتها ، بحيث يمكن القول إن نظريته إلى المعتقد الديني قد كانت نظرة الصحابي الذي تعلم من النبي صلى الله عليه وسلم ، وأخذ عنه علم الدين ، أما الحطيئة ، فإنه قد ألم في شعره بما كان في المسيحية من بعض العادات ، كما ضم شعره الكثير من الظواهر الإسلامية ، ولكنها كانت مرتبطة بطبيعة حياته ؛ ولذلك لم يبعد البحث عما رآه القدماء من وصف الحطيئة برقة الدين ، أو بأن الدين لم يكن يمثل الركن الركين في حياته ، وفي إبداعه على حد سواء .

سادساً : تبين للباحث من ربط النص بالسياق الاجتماعي أن الشعر الجاهلي كما بدا عند أوس وزهير قد كان مرتبطاً بالبيئة العربية الجاهلية من حيث الخصائص الفنية والدلالية ، وذلك ما يعني أن قضية الشك في الشعر الجاهلي لم تكن بالأمر الصائب المبني على دراسة النص وربطه الربط المناسب بالبيئة التي أبداع فيها ، والأمر عينه يمكن أن يُقال بالنسبة لربط النص الشعري عند كعب والحطيئة بالبيئة الإسلامية ، إذا قد بدا أثرها واضحاً في شعرهما ، سواء في المناحي الإيجابية التي طرقتها ، أو في المناحي السلبية التي ظهرت عند الحطيئة مثل نصه الذي قاله في الردة وتحريض المرتدين على قتال المسلمين .

الختام

اتخذ الباحث من : تيار الصنعة الشعرية : دراسة نصية مقارنة بين الشعراء الجاهليين والمخضرمين عنواناً لدراسة النص الشعري عند هؤلاء الشعراء الذين يمثلون تياراً شعرياً امتد من الجاهلية إلى ما بعد الإسلام ، وكان الداعي إلى سلوكهم في عداد تيار شعري واحد أمراً قديماً نظر فيه النقاد الذين أطلقوه إلى ما بين هؤلاء الشعراء من الروابط الاجتماعية حيث المصاهرة والقربة النسبية وغيرها من أنساق القربة التي كان لها دور كبير فيما بينهم من توافق إبداعي ، وذلك ما يؤكد علماء الأنثروبولوجيا الذين ذهبوا إلى القول " بأن النسق القرابي يُعزى إلى العوامل البيولوجية الوراثية ، فالفرد يرتبط بأمه وأبيه بسبب مولده ، ويرتبط الأب والأم ببعضهما بسبب معيشتهم واشتراكهما في إنجاب الأطفال ، ويرتبط الأطفال بعضهم ببعض ؛ بسبب انتمائهم إلى نفس السلالة والأصل (١) ورواية بعضهم عن بعض ، هذا إلى جانب بعض المناحي الفنية التي بدت قاسماً مشتركاً بينهم ، بحيث تؤكد هذه المناحي الفنية العلاقات الاجتماعية والمصاهرة والنسب والرواية ، ومن ثمة توحد الانتماء إلى مذهب شعري بعينه .

وقد حاول البحث أن يدرس النتاج الشعري لهؤلاء الشعراء في ضوء النظرة النقدية الحديثة التي ارتضى أن تقوم على مبادئ علم النص وإجراءاته ، متخذاً من هؤلاء الشعراء أربعة ؛ ليجري على نتاجهم الشعري دراسته النصية ، وكان هؤلاء الشعراء الأربعة قد مثلوا الجاهلية والإسلام ، فمن الجاهلية كان أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى ، ومن المخضرمين كعب بن زهير والحطيئة لأن هؤلاء الأربعة هم رأس هذا التيار الشعري ، أو رواده الأول على النحو الذي أشار إليه البحث في التمهيد الثاني المتعلق بتيار الصنعة الشعرية .

وقد اقتضت طبيعة المنهج النقدي الذي اتكأ عليه البحث أن يدرس الباحث النتاج الشعري عند الشعراء الأربعة في ضوء مبادئه وإجراءاته ، ومن ثم ، فقد قسم البحث إلى بابين مهد أمامهما بتمهيدين عرض في أولهما إلى مفهوم المنهج النصي ومبادئه ، أو معايير التي تعين على تحقق نصية النص ، وعرض في ثانيهما لتيار الصنعة الشعرية في التراث النقدي العربي ، وكذلك من خلال الرؤية النقدية الحديثة ، وكان عرض تيار الصنعة في هذا التمهيد إنما ؛ لأن المادة الشعرية للبحث كانت النتاج الشعري عند الشعراء المنتمين إلى هذا التيار الذي عُرف تارة بتيار الصنعة ، أو بعبيد الشعر ، وإن كان أثر تيار الصنعة ؛ لما يتسم به هذا المصطلح من مناسبة للإبداع الشعري ، حيث المعايضة التامة لعملية خلق النص الشعري .

وقد عرض الباحث في الباب الأول الذي عنوانه بمستويات البناء الشعري لأربعة فصول أو مستويات هي : المستوى الصوتي واللفظي والتركيب ، ثم مستوى الصورة الشعرية ، صحيح أن هذه

١. د/ إبراهيم ناصر : الأنثروبولوجيا الثقافية: علم الإنسان الثقافي ص ١٢٧ - المطابع التعاونية - عمان - الأردن / ١٩٨٢م

المستويات الأربعة تنتمي إلى ما يُعرف بنحو الجملة الذي يتم فيه تفتيت النص المدروس إلى هذه المستويات الأربعة ، مما يختلف ونظرة علم النص التي اهتمت بالبنى الكلية التي يركز عليها النص ، بيد أن المسوغ لدراسة هذه المستويات قد كان بدافعين أولهما : أن النص الشعري بناء لغوي في الأساس ، وأي بناء لغوي يتكون من هذه المستويات جميعها ، ومن ثمة كان لابد من دراسة هذه المستويات ، هذا إلى جانب أنه لا يتصور أن يدرس نص شعري بعيداً عن دراسة بنيته الإيقاعية ؛ إذ لا وجود لما يمكن أن يطلق عليه لفظ شعر بعيداً عن الإيقاع الذي استدعت دراسته كذلك دراسة المستويات الأخرى ، فدراسة اللفظة من خلال بنيتها الصرفية والمعجمية والدلالية أمر لابد من تحقيقه عند دراسة النص الشعري بصفة خاصة ؛ لأن الشعر يتسم بالاختيار المقصود للفظ دون أخرى ؛ لأن اللفظة المختارة تؤدي من الدلالات التي يريدها المبدع ما لا تؤديه اللفظة المتروكة ، كما أن دراسة المستوى اللفظي شأنها شأن المستوى الصوتي ، تعين على تمثيل القواسم المشتركة أو المختلفة بين الشعراء الأربعة موضوع البحث ، والأمر عينه يقال بالنسبة لمستوى التراكيب ومستوى الصورة الشعرية .

وأما الدافع الثاني وراء دراسة هذه المستويات البنائية ، فهو إدراك علماء النصيات لأهمية هذه المستويات عند دراسة النص الشعري ، وقد أورد البحث أقوال علماء النصيات التي تؤكد على أن علم النص في مسيس الحاجة إلى دراسة هذه المستويات ووصفها وصفاً دقيقاً يسهم في إنجاز المنهج النصي في دراسة النص دراسة مستوفية لجميع مناحي العملية الإبداعية .

عرض البحث في الفصل الأول من هذا الباب للبنية الإيقاعية من خلال دراسة القيم الإيحائية للأصوات حال إفرادها وحال تركيبها مع غيرها من الأصوات لتكوين الدوال اللغوية ، وكذلك من خلال دراسة الوزن الشعري والقافية ، وقد خلص البحث في هذا الفصل إلى مجموعة من النتائج التي تؤكد انتماءهم إلى تيار شعري واحد ، فقد وجد لديهم توافقاً في توظيف القيم الإيحائية للأصوات المفردة موظفين دور السياق النصي في تجسيد هذه القيم بحيث وجدنا لديهم جميعاً توظيفاً لأصوات بعينها في سياقات خاصة كانت الأصوات المختارة فيها ملائمة تمام الملاءمة للسياق الذي وضعت فيه ، كذلك وجدناهم يوظفون التراكيب الصوتية في سياقاتهم النصية بحيث برزت القيمة الإيحائية والقيمة الإيقاعية لتلك التراكيب الصوتية التي تم اختيارها بعناية فائقة تؤكد جانب الصنعة في بنية النص الشعري عندهم .

ومن تمام التوافق بين الإبداع الشعري لديهم وجدناهم . وهم الشعراء الفحول . لا يحفلون ببعض الظواهر الإيقاعية مثل التصريع رغم إدراكهم لقيمه الإيقاعية والإيحائية ، ولم يكن ذلك عن عجز شعري منهم ، وإنما رأوا أن للتصريع مواضع يحسن أن يكون فيها ، وأخرى لا يحسن أن يكون فيها ،

ثم إنهم استعاضوا بالظواهر الإيقاعية الأخرى كالجناس والتكرار والترديد ورد الأعجاز على الصدور عن التصريح الذي لم يختف نهائياً من شعرهم ، وإنما وجدناه في مقدمة بعض قصائدهم وفي ثنايا البعض الآخر منها ، كما نجحوا أيضاً في توظيف القيم الإيقاعية والإيحائية لهذه الظواهر الصوتية ، بحيث قامت هذه الظواهر بأداء الدور الإيقاعي والإيحائي في آنٍ معاً مما يعني أن تخير هذه الظواهر قد تم في ضوء عناية وقصدية دقيقة تمت فيها رعاية السياقات التي استُخدمت فيها هذه الظواهر الإيقاعية .

وقد توصل البحث من دراسة الظواهر الإيقاعية في نتاج هؤلاء الشعراء ، أن تلك الظواهر الإيقاعية قد أسهمت بدور واضح في إنتاج الترابط النصي والتلاحم والتماسك النصي بين الأبيات التي وردت فيها ، ومن ثمة القصيدة كلها مما جاءت هذه القصيدة متوافقة والرؤية النقدية الحديثة التي نظرت إليها على أنها عمل إبداعي لا يمكن تصويره إلا على نحو تركيبى ؛ لأنها عندما خرجت من المبدع لم تخرج إلا على هذه الهيئة المركبة الكاملة البنية .

وفي دراسة الوزن الشعري عند الشعراء الأربعة وجد البحث تقارباً كبيراً في نسبة استخدام البحور الشعرية سواء من حيث عدة البحور المستخدمة عند كل شاعر ، أو من حيث النسبة المئوية لكم الأشعار التي صيغت على كل بحر على حدة ، وإن كان ثم افتراق فمرجعه إلى الكم الشعري لكل واحد منهم ، كما تبين للبحث كذلك أن هؤلاء الشعراء لم يخرجوا عن سنن الشعراء العرب المعاصرين لهم أو السابقين عليهم من حيث شيوع بعض الأوزان الشعرية دون البعض الآخر ، مما يعني ارتباطهم بالبيئة الشعرية التي عاشوا فيها ، وهو ما يؤكد بدوره على أن قضية الانتحال التي شاع إطلاقها عند دراسة الشعر العربي في الجاهلية قد كانت قضية متسعة ، ولم تستند إلى براهين واقعية ، أو بيئية بالدرجة الكافية .

كما كشفت دراسة القافية عندهم عن التقارب الشديد بينهم في استخدام أحرف الروي ، وفي توظيف البنية المقطعية للقافية ، وربط الدلالة المنوطة بها ببقية أبيات القصيدة من ناحية ، وبالدلالات التي أنتجتها القوافي التي بدت مترابطة كذلك مع سائر ما يدل عليه بيتها ، وكان من تمام التوافق بين الشعراء الأربعة أنهم كانوا يميلون إلى القوافي ذات الكثافة المتوسطة ، وهذا الميل يشير إلى طبيعة هؤلاء الشعراء في نظم الشعر ، إذ برغم ما عُرف عنهم من التحكيك والتنقيح والتعذيب لما يبدعون من شعر ، فقد كانوا مؤمنين بالطبيعة الطيبة للشعر ، وترادف الدور الدلالي لنظيره الإيقاعي في سبيل أداء الوظيفة الأساسية للشعر ، وهي التعبير عن التجربة الذاتية للشاعر وتوصيلها إلى المتلقي الذي يشعر عند تلقائها بغير قليل من المتعة المرتبطة بالتذوق الفني الجمالي الذي يتعلق بدوره بتكامل منظومة المستويات المكونة لبنية النص الشعري .

كما كشفت دراسة القافية عن لجوء هؤلاء الشعراء إلى بعض الضرورات الشعرية ، ولم يكن ذلك بدافع العجز ، أو الضعف الفني ، وإنما كان بدافع تغليب البنية الإيقاعية على غيرها من البنى ، وقد تراوحت هذه الضرورات ما بين الضرورات اللغوية حيث إبدال بعض الحروف من بعض ، والضرورات النحوية ، وقد كانت الضرورات الواردة عندهم بن باب الضرورات المباحة للشاعر دون غيره من مستعملي اللغة ، كما أن هذه الضرورات التي لجأ إليها الشعراء الأربعة لم تكن تمثل حيزاً كبيراً من إنتاجهم الشعري .

وعرض البحث في الفصل الثاني للمستوى اللفظي ، ودرس فيه مفهوم اللفظة وأهميتها في النص الشعري ، وارتكز على مباحث ثلاثة درس في أولها البنية اللغوية للكلمة من حيث حجم الكلمة ، أو غرابتها ، وقد كشف البحث عن استخدام الشعراء الأربعة لبعض الكلمات ذات الطول الدال ، بمعنى أن استخدامهم للكلمات ذات الطول لم يكن تشدقاً ، أو تكلفاً ، وإنما لأن هذه الكلمات الطويلة قد رأوها منتجة للدلالة المرادة بحيث لا تستطيع غيرها من الكلمات أن تقوم بالدور عينه ، كما أنهم استخدموا بعض الألفاظ الغريبة التي ترجع غرابتها إلى كونها ليست عربية ، وقد كان ذلك بدافع التأثير والتأثر بين الحضارات المتجاورة ، ذلك التأثير التي مارسته الحضارة العربية فيما جاورها من الحضارات ، ولم يجد مستعملو اللغة غضاضة أو حرجاً في استعمال هذه الألفاظ الأعجمية ، ما دامت الدلالة المرتبة بها من الوضوح بحيث لا تحوج المتلقي إلى عناء البحث الكاشف عن دلالاتها . وفي سياق دراسة البنية الصرفية للكلمة وجدنا نجاح هؤلاء الشعراء في توظيف الأبنية الصفية المختلفة لإنتاج الدلالات المرادة من استخدام صيغاً صرفية بعينها مجسداً لحقيقة التقيح والتعذيب التي اتسم بها هؤلاء الشعراء الأربعة ، وكان من نتائج هذه الدقة في استخدام صيغ صرفية بعينها أن بدت الأبيات الشعرية متلاحمة ومتماسكة بفضل العلاقة بين البنى الصرفية والدلالة التي تدور حولها الأبيات ، ومن ثمة ، فقد أسهمت البنية الصرفية في التلاحم والتماسك النصي سواء كان ذلك على مستوى البيت الواحد ، أو كان على مستوى مجموعة الأبيات المنتهية ببنية مورفولوجية / صرفية واحدة ، ومن ثمة على مستوى النص كله .

وعند دراسة البنية الدلالية للفظ تبين أن هؤلاء الشعراء الأربعة لم يخرجوا عن سنن الشعراء العرب في استخدامات الألفاظ ودلالاتها المتعلقة بالزمن أو العمر أو اللون ، أو تلك الألفاظ المنتمية إلى حقل الحيوان ، ذلك الحقل الذي كشف عن ارتباط الشعراء بالبيئة التي عاشوا فيها ارتباطاً واضحاً يكشف عن حقيقة الزمن الذي عاشوا فيه ، ويدحض من ثمة قضية الانتحال ، كما كشفت دراسة البنية الدلالية عن استخدام بعض هؤلاء الشعراء لألفاظ ذات مدلولات دينية ، ويبدو أن استخدامها عند الشاعرين الجاهليين أو زهير ، إنما قد كان بدافع التأثير بالديانات السماوية الموجودة في الجزيرة

العربية كاليهودية والنصرانية ، إلى جانب طبيعة الخبرات الحياتية التي اكتسبها كل منهما أما عند كعب والحطيئة فقد كان استخدامهم للألفاظ ذات المدلول الديني متأثرًا بطبيعة البيئة الإسلامية ، وإن كان هذا الأثر أشد وضوحًا عند كعب .

وقد عرض البحث في الفصل الثالث للمستوى التركيبي في نتاج هؤلاء الشعراء من خلال مبحثين درس في أولهما البنى الخبرية التي ارتكزت على محورين : أولهما بنية التوكيد ، وفيها درس البحث الوسائل الغوية والتركيبية المنتجة لعملية التوكيد الدلالي ، والسياقات التي وردت فيها عملية التوكيد ، وثانيهما : بنية العدول ودرس فيها التقديم والتأخير والحذف والزيادة باعتبار ثلاثتها عدولاً عن الأصل اللغوي ، وأما المبحث الثاني للمستوى التركيبي ، فقد درس فيه البحث البنى الإنشائية من أمر ونهي واستفهام ونداء وتمني ، كما درس البحث في نهاية هذا الفصل ما بين بنيتي الخبر والإنشاء من تداخل .

وقد كشف البحث في هذا الفصل عن دور المستوى التركيبي في إبراز ملامح التميز والخصوصية بين مبدع وآخر ، أو مجموعة من الشعراء المنتمين إلى تيار أو مذهب ، ومجموعة أخرى منتمية إلى مذهب أو تيار آخر ، وقد تبين للبحث أن شعراء الأربعة قد كانوا متفقين على التنويع بين استخدام بعض الظواهر التركيبية مثل الجمل الطويلة والجمل القصيرة ، وقد ارتبط هذا التنويع بطبيعة السياق النصي من ناحية والسياق الخارجي من ناحية أخرى ، كما أنهم وظفوا المستوى التركيبي في الانتقال باللغة الشعرية من مجرد الإخبار إلى لحظة المتعة بالإبداع ، وذلك ما يحقق عملية التواصل بين المبدع والمتلقي ، وذلك ما برز بصورة أكثر وضوحًا عند دراسة التداخل بين بنيتي الخبر والإنشاء .

عرض البحث في الفصل الرابع الأخير من الباب الأول للصورة الشعرية عند شعراء الصنعة من خلال مبحثين هما : الصورة الجزئية ، والصورة الكلية ، وقد قدم الباحث بين يدي هذين المبحثين تمهيدًا عن مفهوم الصورة الشعرية وأهميتها في النص الشعري متكّنًا في هذا التمهيد على الرؤية النقدية القديمة ، ونظيرتها الحديثة ، وربط هذه المفاهيم بطبيعة الصنعة التي اتسم بها هؤلاء الشعراء الأربعة .

في مبحث الصورة الجزئية عرض البحث لكل من التشبيه والاستعارة والكناية باعتبارها الصور البلاغية الجزئية المكونة للصورة الشعرية عند الشعراء الأربعة الذين تمتعوا بسعة الخيال ورهافة الحس ، وقدرة على التقاط أوجه الشبه الجامعة بين الظواهر التي تضمنتها صورهم مما جعل هذه الصور تخرج إلى حيز الوضوح والبعد عن الإغماض أو التعمية التي يمكن أن تشينها ، كما كانت هذه الصور مرتبطة دلاليًا وفنيًا بالبيئة التي عاشوا فيها ، ومن ثمة فقد ترتب على ذلك أن تبرز علاقات

التأثير والتأثر بين الشعراء الأربعة ، حيث وجد البحث الكثير من الصور الجزئية تتكرر عندهم مما يؤكد طبيعة انتمائهم إلى مسلك فني واحد هو ما عُرف بتيار الصنعة الشعرية ، وذلك ما يؤكد أن علاقات القرى والمصاهرة والرواية أو التلمذة لم تكن وحدها الدافع إلى سلوكهم جميعهم في هذا التيار الشعري .

وفي مبحث الصورة الكلية بدا منذ اللحظة الأولى أنهم قد عمدوا إلى أن تكون قصائدهم مترابطة، وذلك من خلال آلية القص الشعري الذي تنوعت مداخله، وتفرعت مضامينه ما بين المرأة والحيوان والجماد/الطلل، وقد وجد البحث لديهم المقدرة الفنية على عنصر الحكي والدرامية القصصية التي تستطيع بفعاليتها المختلفة أن تجذب المتلقي إليها، وأن تمتعه فنياً وجمالياً .

وإذا كان الحيوان قد أخذ حيزاً واضحاً من الصورة الكلية سواءً أكانت قصصية أو وصفية فإنها لم تكن لتخلو من العنصر البشري الذي يشير وجوده إلى طبيعة البيئة العربية ، وما فيها من تكامل بين عناصرها البشرية والحيوانية ، وقد تأكد ذلك من خلال الصور التي رسمها الشعراء للحيوان ، وخاصة في إطار الحاجة التي تسيطر على الشاعر ، فالصائد في بعض تلك اللوحات القصصية يبدو مأزوماً ، ولا تقل أزمته عن أزمة الحيوان ، بل وجدنا العنصر البشري يقيم الحيل والمكائد ؛ لكي يتحرر من أزمته ، وذلك بالولوج إلى عالم الحيوان ، واقتناصه ، بيد أن الصراع بينهما يظل مشدوداً ، وشاداً المتلقي الباحث عن نصره أي من الطرفين على الآخر .

أظهرت الصورة الكلية الطبيعة العربية الأصيلة ، وهي الميل إلى الكرم ، ذلك الذي أظهرته لوحة الصراع بين العنصرين البشري والحيواني ؛ فقد كان الدافع لهذا الصراع ماثلاً في البحث عن وسيلة يتم بها إكرام الضيف . نموذج الحطيئة . أو وسيلة يتم بها إرضاء الأم . كما في نموذج الصائد الذي يفشل في الحصول على صيده . وكلتا الصورتين من أثر البيئة العربية القديمة أيضاً في مفرداتها ودلالاتها .

نالت المرأة حظاً كبيراً من الصورة القصصية ، ومثلها الصورة الوصفية ، وقد مال كلٌّ من أوس . رغم كونه شاعراً غزلاً على النحو الذي مر من ترجمته في التمهيد الثاني للبحث . وزهير وكعب إلى البعد عن الوصف الحسي لمفاتن المرأة ، في حين وجدنا الحطيئة يميل إلى جانب الوصف الحسي الذي كثيراً ما يחדش الحياء سواءً أكان ذلك في جانب الوصف الحسي للمرأة أو في جانب الهجاء المقذع الذي توجه به إلى أمه .

أما الباب الثاني من البحث ، فقد عنونه الباحث بالتحليل النصي ، وعمد فيه إلى دراسة النص العربي عند الشعراء الأربعة في ضوء معطيات علم النص ومبادئه وإجراءاته التي استندت أن

يدور هذا الباب حول أربعة فصول وكانت عناوينها هي : الترابط النصي ، انسجام النص ، التناس ، ثم النص والسياق ، مع عدم إغفال البحث المعايير النصية الأخرى .

في الفصل الأول من الباب الثاني عرض البحث لمفهوم السبك أو الترابط النصي ، وقد جعل من علاقة الربط البارزة عنوانًا لكل مبحث من المباحث الأربعة التي ارتكز عليها الفصل ، متخذًا قصيدة لكل شاعر منهم ليجري عليها التحليل النصي في ضوء معطيات الترابط أو السبك الذي وازن فيها بين النظرة النقدية الحديثة ، وهي النظرة النصية ، والنظرة النقدية القديمة عند النقاد العرب ، وخلص إلى أن وسائل الترابط النصي التي حددها علماء النسيات ، لم تكن تخرج عما ارتآه النقاد العرب القدامى ، وإن كان ثمة افتراق بين النظرتين النقديتين ، فما أحسبه إلا افتراق المصطلح المرتبط بالافتراق الزمني بين القدامى والمحدثين من نقاد النسيات .

والأمر عينه . الموازنة بين النظرة النقدية النصية والنظرة النقدية القديمة في التراث العربي . عالج البحث في الفصل الثاني من هذا الباب موضوع انسجام النص من خلال مجموعة البنى الكلية ذات الأهمية في منظور النقد النصي ، مع الالتكاء على الآليات المنتجة للانسجام النصي وقد خلص البحث إلى أن الفصل بين الترابط النصي والانسجام النصي أمر إجرائي فحسب ؛ لأنهما يرتبطان ارتباطاً وجهي العملة ببعضهما ، ذلك أنه إذا كان الترابط النصي يعمل على مستوى السطح من النص ، فإن الانسجام النصي على مستوى العمق منه ، ومن ثمة لا يجد البحث داعياً للفصل بينهما ، إلا إذا كان هذا الفصل من باب الوسيلة الإجرائية لإنجاز البحث ؛ فكما أنه لا يمكن الفصل بين عمق الشيء وسطحه ، كذلك لا يمكن الفصل بين عمق النص الشعري وسطحه .

وفي الفصل الثالث من هذا الباب عرض لمفهوم التناس ، وربطه بالمصطلحات التراثية التي أنتجت دلالاته عينها مثل الأخذ والسرقعة والمعارضة وغيرها من المصطلحات ، وخلص إلى أن التراث العربي قد انتبه إلى هذه الظاهرة النصية وأيقن علماءه أن النص الشعري لا يمكن أن ينشأ في فراغ ، وكذلك لا يمكن ألا تكون له علاقة بالإبداعات الشعرية السابقة عليه ؛ ولذلك وجد البحث التناس عند الشعراء الأربعة على صور منها : التناس الخارجي بينهم وغيرهم من الشعراء ، والتناس الداخلي فيما بينهم . التأثير والتأثر وأثر الرواية . والتناس الذاتي الذي يتناس فيه الشاعر مع إبداعه هو ، والتناس مع الأمثال باعتبارها من المسكوكات الكلامية المأثورة بصورتها اللفظية والدلالية ، والتناس الديني المتكئ بصورة أساسية على الزمن الذي عاش فيه الشعراء الأربعة .

وقد كشف التناس مع الأمثال عن أن الإبداع الشعري إنما هو تركة مباحة للشعراء جميعهم سواء اختلفت توجهاتهم الإبداعية أو اتفقت ، فهم يستطيعون إثراء نتاجهم الشعري بما بين أيديهم من الموروثات العربية التي تمثل الحالة الفكرية والعقلية والاجتماعية للمجتمعات العربية في فترات الإبداع

الشعري ، ويعني ذلك كله أن الدارس للتناسل يستطيع أن يميز طبيعة المجتمع ، وطبيعة التفكير السائدة فيه ، والإلمام بالثقافات والحضارات السائدة في البيئة التي ينتمي إليها النص .

وفي الفصل الرابع من الباب الثاني عرض البحث للنص والسياق، وقد مهد بين يدي هذا الفصل لمفهوم السياق، وعلاقته بالنص الشعري، ومن ثمة باللغة التي صيغ بها هذا النص، وقد بين البحث أن السياق وهو النظرية الأحدث في الدراسات النصية قد نشأ أساساً في علم الدلالة باعتباره واحداً من فروع علم اللغة، وكونه كذلك ، فقد أولى البحث عنايته بدراسة النص الشعري عند شعراء الصنعة في ضوء مفهوم نظرية السياق، وقد ركز عدسته على السياق الاجتماعي؛ ليكشف عن علاقة النص بالمجتمع، والدور التوصيلي التفاعلي الذي يقوم به النص الشعري عندهم .

كما كشفت دراسة السياق الاجتماعي عن الارتباط التلازمي بين النص والمجتمع ، وبدا من التحليلات التي قدمها البحث أن الشعراء الأربعة قد كانوا مرتبطين بالبيئة العربية ارتباطاً واضحاً ترك آثاره على اللغة والدلالة المرادة من إنتاج النص ، وقد برز ذلك بصورة واضحة في سياق الكرم والمرأة العاذلة والموت ، ثم المعتقد الديني ، وقد أدى ذلك الارتباط إلى الإشارة إلى أن قضية الانتحال التي طالما أطلقها بعض مؤرخي الأدب ، لم تكن بالقضية القارة في موضعها .

كما كشفت دراسة السياق عن طبيعة المرأة العربية ، وتوجهاتها الفكرية والعقلية والحضارية وقد بدت هذه المرأة مرتبطة بالبيئة التي تنتمي إليها ارتباطاً وثيقاً ، وقد انعكس ذلك على طبيعة حياتها ، وطبيعة علاقتها بالرجل ، فبدت كثيرة العذل واللوم للرجل على بعض تصرفاته مثل الكرم الزائد الذي قد يهلك المال ، ولأنها ربة المنزل ، ومربية الأبناء ، فقد كان تخوفها من هذا الكرم المبالغ فيه دافعاً لما تقوم به من لوم الرجل أو عذله ، كما كانت ترى في معاقرة الخمر تقيلاً من رجولة الرجل ، فضلاً عن إضاعتها للمال الممثل عصب الحياة العربية القديمة ، وقد برزت بعض النماذج النسائية التي تميل إلى عذل الرجل ؛ بسبب الكبر والشيب ، ولم يكن ذلك إلا بدافع تغير الصورة التي عرفت عنها عن الرجل منذ بداية الاقتران الطبيعي بينهما ، وذلك ما يعني أنه إذا كان الرجل مأزوماً بقضية المشيب ، فإن المرأة لم تكن بأقل منه أزمة .

كشف سياق الموت والسياق الديني عن طبيعة التأثير والتأثر التي تمت ممارستها في الجزيرة العربية ، حيث بدا أبنائها متأثرين بالثقافات الدينية السائدة في الجزيرة العربية ، سواء أكانت سماوية أم غير سماوية ، وذلك ما يؤكد من جديد فكرة ارتباط الإبداع الشعري بالبيئة التي نشأ فيها ، مما يعني أنه أصيل النسب إلى هذه البيئة طبيعياً وزمانياً .

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع :

أولاً : المصادر :

أ . القرآن الكريم

ب . دواوين شعراء البحث وشروحها

أوس بن حجر :

١. ديوانه : تحقيق د/ محمد يوسف نجم ط٣/١٣٩٩هـ/١٩٧٩م - دار صادر بيروت .

الخطيئة :

٢. ديوانه برواية وشرح ابن السكيت تحقيق د/ محمد نعمان أمين جمعة - ط١/١٤١٧هـ/

١٩٨٧م - مكتبة الخانجي - القاهرة .

٣. ديوانه من رواية ابن حبيب عن ابن الأعرابي وأبي عمرو الشيباني - شرح السكري

١٤٠١هـ/١٩٨١م - دار صادر - بيروت .

زهير بن أبي سلمى :

٤. شرح ديوانه صنعة أبي العباس ثعلب نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية

١٩٤٤م - ط٣/١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م - دار الكتب والوثائق القومية - مصر .

٥. شعره صنعة الأعلام الشنتمري - تحقيق د/ فخر الدين قباوة - ط١/١٤١٣هـ/١٩٩٢م

دار الكتب العلمية - بيروت .

كعب بن زهير :

٦. ديوانه شرح وضبط وتقديم د/ عمر فاروق الطباع - دار القلم - بيروت . د . ت

٧. شرح ديوانه صنعة السكري - نسخة مصورة عن دار الكتب ١٩٥٠م - الدار القومية

للطباعة والنشر .

ثانياً : المراجع العربية :

أ - المراجع العربية القديمة :

ابن أبي الإصبع المصري : أبو محمد زكي الدين عبد العظيم بن محمد

٨. بديع القرآن تحقيق حفني محمد شرف . دار نهضة مصر . د . ت

٩. تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن الكريم ، تحقيق حفني

محمد شرف . المجلس الأعلى للشئون الإسلامية . القاهرة . ١٤١٦هـ/١٩٩٥م

الآمدي : أبو القاسم الحسن بن بشر

١٠. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري تحقيق السيد أحمد صقر . الطبعة الرابعة

١٩٩٢م دار المعارف . القاهرة

ابن الأبرص : عبيد

١١. ديوانه - طبعة دار صادر - بيروت د . ت .

ابن الأثير : ضياء الدين نصر الله

١٢. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .

المكتبة العصرية . بيروت ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م

ابن الأثير الحلبي : نجم الدين أحمد بن إسماعيل

١٣. جواهر الكنز تحقيق ودراسة د/ محمد زغلول سلام - منشأة المعارف ٢٠٠٠م

الأصفهاني : أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد

١٤. كتاب الأغاني طبعة دار الثقافة . بيروت ١٩٥٨م

١٥. الأغاني طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م

ابن الأنباري : أبو بكر محمد بن القاسم

١٦. أسرار اللغة تحقيق د/ محمد بهجة البيطار . ١٩٥٧م المجمع العلمي دمشق .

الألوسي : أبو الفضل شهاب الدين السيد محمود

١٧. تفسير روح المعاني تصحيح محمد حسين العرب - دار الفكر ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م

الباقلاني : أبو بكر محمد بن الطيب

١٨. إعجاز القرآن تحقيق السيد أحمد صقر ط٤/ ١٩٧٧م دار المعارف .

البحثري : أبو عبادة الوليد بن عبيد

١٩. ديوان الحماسة وضع حواشيه محمود رضوان ديوب- ط١/ ١٩٩٩م - دار الكتب العلمية

- بيروت .

البطلنوسي : ابن السيد

٢٠. الاقتضاب في شرح أدب الكتاب تحقيق مصطفى السقا ود/ حامد عبد المجيد . الهيئة

المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣م .

البكري الأندلسي : أبو عبيد الله عبد الله بن عبد العزيز

٢١. معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع : تحقيق د/ جمال طلبة . ط١/١٤١٨

١٩٩٨م - دار الكتب العلمية - بيروت

الترمذي : الإمام الحافظ محمد بن عيسى بن سورة

٢٢. سنن الترمذي تعليق الشيخ محمد ناصر الدين الألباني - ط١/١٤١٧هـ مكتبة المعارف .

الرياض

التبريزي : أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب

٢٣. الكافي في العروض والقوافي تحقيق الحساني حسن عبد الله . ط٣/١٩٩٤م - الخانجي -

القاهرة •

التهانوي : محمد علي بن علي بن محمد

٢٤. كشف اصطلاحات الفنون - حواشي أحمد حسن بسج - ط١ - ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م - دار

الكتب العلمية - بيروت •

الثعالبي : أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل

٢٥. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار المعارف

القاهرة ١٩٨٥م

ثعلب : أبو العباس أحمد

٢٦. قواعد الشعر تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي ط١/١٩٩٦م الدار المصرية اللبنانية •

الجاحظ : أبو عثمان عمرو بن بحر :

٢٧. البيان والتبيين تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون - ط٥/١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م -

الخانجي - القاهرة

٢٨. الحيوان تحقيق وشرح عبد السلام هارون - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٤م

الجرجاني : الإمام عبد القاهر

٢٩. أسرار البلاغة في علم البيان تعليق السيد محمد رشيد رضا الطبعة السادسة . مكتبة

محمد علي صبيح . القاهرة ١٣٧٩هـ / ١٩٥٩م

٣٠. دلائل الإعجاز تصحيح السيد محمد رشيد رضا الطبعة السادسة . مكتبة محمد علي

صبيح . القاهرة ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م

الجرجاني : علي بن عبد العزيز الشهير بالقاضي

٣١. الوساطة بين المتبني وخصومه تصحيح أحمد الزين مكتبة محمد علي صبيح د٠ ت

الجرجاني : محمد بن علي بن محمد

٣٢. الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة تحقيق د/ عبد القادر حسين . مكتبة الآداب القاهرة
١٩٩٧م

ابن جعفر : أبو الفرج قدامة

٣٣. نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى . مكتبة الخانجي . القاهرة . د . ت

الجمحي : محمد بن سلام

٣٤. طبقات فحول الشعراء شرح محمود محمد شاكر . مطبعة المدني . د . ت

ابن جني : أبو الفتح عثمان

٣٥. الخصائص تحقيق محمد علي النجار . عالم الكتب . بيروت . ١٩٨٣م

٣٦. المحتسب . تحقيق علي النجدي ناصف ورفيقيه - المجلس الأعلى للشتون
الإسلامية ١٩٩٤م . القاهرة

الجواليقي : أبو منصور موهوب بن أحمد بن محمد

٣٧. المعرب من الكلام الأعجمي تعليق خليل عمران ط ١٩٩٨/١ دار الكتب العلمية - بيروت

الجوهري : أبو نصر إسماعيل بن حماد

٣٨. الصحاح . تاج اللغة وصحاح العربية . بحواشي عبد الله بن بري بن عبد الجبار

المقدسي وكتاب الوشاح للتادلي . دار إحياء التراث العربي ط ١٤١٩/١هـ / ١٩٩٩م

ابن حنزة : الحارث

٣٩. ديوانه : إعداد وتقديم طلال حرب . ط ١٩٩٦/١م . دار صادر .

ابن أبي خازم : بشر

٤٠. شرح ديوانه تقديم وشرح مجيد طراد دار إحياء الكتاب العربي ط ١٤١٥/١هـ / ١٩٩٤م

لبنان .

الخفاجي : أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان

٤١. سر الفصاحة شرح عبد المتعال الصعيدي مكتبة محمد علي صبيح / ١٩٦٩

ابن خلدون :

٤٢. المقدمة مراجعة لجنة من العلماء - ط ١٩٨٢/٥م دار الكتب العلمية . بيروت

الذبياني : النابغة

٤٣. ديوانه تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - ط ١٩٨٥/٢م - دار المعارف - القاهرة

الرازي : محمد الرازي فخر الدين

٤٤. تفسير الفخر الرازي : التفسير الكبير ومفاتيح الغيب دار الفكر ط ٣ / ١٤٠٥ / ١٩٨٥

٤٥. نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز - تحقيق د/سعد سليمان حمودة - دار المعرفة

الجامعية - ٢٠٠٣م - الإسكندرية .

الرماني : أبو الحسن

٤٦. النكت في إعجاز القرآن ضمن : ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحقيق محمد خلف الله

ود/ محمد زغلول سلام . ط ٤ / ١٩٩١م . دار المعارف . القاهرة .

الزركشي : بدر الدين محمد بن عبد الله

٤٧. البرهان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعرفة ط ٢ / ١٩٧٢م

الزمرخشي : محمود بن عمر

٤٨. الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل تحقيق الرزاق المهدي دار

إحياء التراث العربي ط ١ / ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م . بيروت

٤٩. الفائق في غريب الحديث تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل دار الفكر ١٩٩٤

السبكي : بهاء الدين

٥٠. عروس الأفراح في شرح التلخيص تحقيق د/ خليل إبراهيم - ط ١ / ٢٠٠١م دار الكتب

العلمية

السكاكي : أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر

٥١. مفتاح العلوم ضبط وتعليق نعيم زرزور . دار الكتب العلمية ط ٢ / ١٩٨٧

ابن السكيت : أبو يوسف إسحاق

٥٢. إصلاح المنطق تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ط ٣ / ١٩٧٠م دار المعارف

.

السلجماسي : أبو محمد القاسم :

٥٣. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع - تحقيق علال الفاسي - ط ١ / ١٤٠١هـ /

١٩٨٠م - مكتبة المعارف - الرباط .

سيبويه : أبو بشر عمرو بن قنبر

٥٤. الكتاب تحقيق عبد السلام محمد هارون . الطبعة الأولى . دار الجيل . بيروت

ابن سيده : أبو الحسن علي بن إسماعيل

٥٥. المخصص دار الكتب العلمية . بيروت د . ت

السيوطي : الإمام عبد الرحمن جلال الدين

٥٦. الإتقان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط ٣/١٩٨٥م دار التراث

٥٧. المزهري في علوم اللغة وأنواعها ، شرح محمد جاد المولى ورفيقه / الطبعة الثالثة

دار التراث د ٠ ت

ابن الشجري : أبو السعادات هبة الله بن علي بن محمد

٥٨. مختارات شعراء العرب تحقيق د/ نعمان محمد أمين ط ١/١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م دار التوفيقية

– القاهرة

الشهرستاني: أبو الفتح محمد بن عبد الكريم

٥٩. الملل والنحل ، تعليق أحمد فهمي – ط ٢/١٩٩٢م دار الكتب العلمية

الشوكاني: محمد بن علي

٦٠. فتح القدير تحقيق د/ عبد الرحمن عميرة – ط ١/١٤١٥هـ / ١٩٩٤م دار الوفاء

ابن عبد ربه الأندلسي : أحمد بن محمد

٦١. العقد الفريد . دار إحياء التراث العربي . الطبعة الثانية ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م

بيروت . لبنان

ابن العبد : طرفة

٦٢. ديوانه – تقديم كرم البستاني – دار صادر . بيروت د ٠ ت

ابن عبدة : علقة

٦٣. شرح ديوانه برواية الأعلام الشنتمري ، تقديم د/ نصر الحتي . ط ١/١٤١٤هـ / ١٩٩٣م .

دار الكتاب العربي . لبنان ٠

العسقلاني : ابن حجر

٦٤. فتح الباري بشرح صحيح البخاري تحقيق الشيخ عبد العزيز بن باز – دار الفكر

١٤١٦هـ / ١٩٩٦م

العسكري : أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل

٦٥. الصنائع تحقيق علي محمد البجاوي وصاحبه ط ٢/ دار الفكر العربي ١٩٧١م

العلوي : محمد بن أحمد بن طباطبا

٦٦. عيار الشعر تحقيق د/ محمد زغلول سلام منشأة المعارف ط ٣ / ١٩٨٤م . مصر

العلوي : يحيى بن حمزة

٦٧. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق علوم الإعجاز ضبط ومراجعة جماعة

من العلماء : دار الكتب العلمية بيروت ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م

الفارابي : أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم

٦٨. ديوان الأدب تحقيق الدكتور أحمد مختار عمر . مجمع اللغة العربية بالقاهرة

١٩٧٤م

ابن فارس : أبو الحسين أحمد

٦٩. الصاحبى فى فقه اللغة العربية وسنن العرب فى كلامها ، تحقيق وشرح السيد أحمد

صقر الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة الذخائر رقم ٩٩ / يوليو ٢٠٠٣م

٧٠. معجم مقاييس اللغة تحقيق عبد السلام هارون - اتحاد الكتاب العرب - سوريا

٢٠٠٢م .

الفارسي أبو علي

٧١. شرح الأبيات المشككة الإعراب تحقيق د/ حسن هندايى - ط ١/ ١٤٠٧/ ١٩٨٧ .

دار القلم . دمشق .

الفيروز آبادى : مجد الدين محمد بن يعقوب

٧٢. القاموس المحيط - ط ١/ ١٣٧١هـ / ١٩٥٢م . البابى الحلبي . القاهرة .

القالى : أبو علي إسماعيل بن القاسم

٧٣. ذيل الأمالى والنوادر - منشورات محمد علي بيضون ٢٠٠٢م دار الكتب العلمية

ابن قتية : أبو محمد عبد الله بن مسلم

٧٤. أدب الكاتب . شرح وتقديم علي فاعور . دار الكتب العلمية ط ١/ ١٤٠٨هـ /

١٩٨٨م . بيروت

٧٥. تأويل مشكل القرآن - تحقيق السيد أحمد صقر - ط ٢/ ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م - دار

التراث

٧٦. المعاني الكبير ط ١/ ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م دار الكتب العلمية بيروت

القرطاجنى : أبو الحسن حازم

٧٧. منهاج البلغاء وسراج الأدباء تح/ محمد الحبيب بن الخوجة دارالكتب الشرقية د٠ت

القيروانى : أبو الحسن بن رشيق

٧٨. العمدة تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد - ط ٥/ ١٤٠١هـ / ١٩٨١م . دار الجيل

. بيروت .

القيرواني : أبو عبد الله محمد بن جعفر القزاز

٧٩. ما يجوز للشاعر في الضرورة تحقيق د/ رمضان عبد التواب ، ود صلاح الهادي

الزهراء للإعلام العربي . الطبعة الأولى ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م

القزويني : جلال الدين أبو عبد الله محمد المعروف بالخطيب القزويني

٨٠. الإيضاح في علوم البلاغة تحقيق د/ عبد الحميد هنداي . مؤسسة المختار الطبعة

الأولى ١٤١٩ هـ / ١٩٩٩ م . القاهرة

المبرد : أبو العباس محمد بن يزيد

٨١. التعاوي والمراثي ، وضع حواشيه خليل المنصور - ط١ / ١٩٩٦ م - دار الكتب

العلمية - بيروت

الإمام مسلم : الإمام الحافظ أبو الحسين مسلم بن الحجاج

٨٢. صحيح مسلم بشرح النووي تحقيق عصام الصباصي ورفيقه - ط١ / ١٤١٥ هـ /

١٩٩٤ م دار الحديث - القاهرة .

ابن المعتز : عبد الله

٨٣. كتاب البديع نشر وتعليق كراتشوفسكي . دار المسيرة . ط٣ / ١٩٨٢ م . بيروت

المغربي : أبو العباس أحمد بن محمد بن محمد بن يعقوب

٨٤. مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح تحقيق د/ خليل إبراهيم خليل - ط١ /

١٤٢٤ هـ / ٢٠٠٣ م دار الكتب العلمية - بيروت .

ابن منظور : أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم

٨٥. لسان العرب . دار صادر بيروت . د . ت

ابن منقذ : أسامة بن مرشد بن علي

٨٦. البديع في البديع في نقد الشعر تحقيق : عبد آ . علي مهنا ط١ / ١٤٠٧ هـ /

١٩٨٧ م دار الكتب العلمية . بيروت

الميداني : أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد

٨٧. مجمع الأمثال تعليق نعيم حسن زرزور - دار الكتب العلمية - بيروت د . ت

ابن ميمون : محمد بن المبارك بن محمد

٨٨. منتهى الطلب من أشعار العرب تحقيق د/ محمد نبيل طريفي دار صادر ط١ /

١٩٩٩ م

ابن هشام : أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف

٨٩. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .

المكتبة العصرية . بيروت . ١٤١١هـ / ١٩٩١م

ابن هشام : أبو محمد عبد الملك

٩٠. السيرة النبوية تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . دار التراث . د. ت .

ب - المراجع العربية الحديثة

إبراهيم : د/ عبد الحميد :

٩١. قاموس الألوان عند العرب - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م .

أحمد : د/ محمد فتوح

٩٢. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . دار المعارف . ط٣ / ١٩٨٤م

٩٣. الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي . مطبوعات جامعة الكويت ١٩٩٨

٩٤. شعر المتنبي : قراءة أخرى - ط٢ / ١٩٨٨م - دار المعارف - القاهرة

إسماعيل : د/ عز الدين

٩٥. التفسير النفسي للأدب . مكتبة غريب . القاهرة

٩٦. الشعر العربي المعاصر : قضايا وظواهره الفنية والمعنوية . ١٩٧٠م دار الكاتب

العربي . القاهرة .

أنس الوجود : د/ ثناء

٩٧. رمز الأفعى في التراث العربي . مكتبة الشباب . القاهرة . ١٩٨٤م

٩٨. رمز الماء في الأدب الجاهلي - مكتبة الشباب - القاهرة ١٩٨٦م .

أنيس : د/ إبراهيم

٩٩. الأصوات اللغوية . الأنجلو المصرية . الطبعة السادسة ١٩٨١م

١٠٠. من أسرار اللغة . الأنجلو المصرية . الطبعة السادسة ١٩٧٨م

١٠١. موسيقى الشعر . الأنجلو المصرية . الطبعة السادسة ١٩٨٨م

بحيري : د/ سعيد حسن

١٠٢. دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة . زهراء الشرق ١٩٩٩م القاهرة

١٠٣. علم لغة النص : المفاهيم والإجراءات . ط١ . لونجمان ١٩٩٧م - القاهرة .

بدوي : د/ أحمد أحمد :

١٠٤. أسس النقد الأدبي عند العرب . نهضة مصر ١٩٩٦م

بدوي : د/ عبد الرحمن

١٠٥. في الشعر الأوربي المعاصر . الأنجلو المصرية . ١٩٦٥م

البريسم : د/ قاسم

١٠٦. منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري دار الكنوز الأدبية ط ١ / ٢٠٠٠م

البطل : د/ علي

١٠٧. الصورة الفنية في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري د٠ ت

بكار : د/ يوسف حسين

١٠٨. اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري . دار المعارف ١٩٧١م . القاهرة

١٠٩. بناء القصيدة العربية . دار الثقافة . القاهرة . ١٣٧٩هـ / ١٩٧٩م

التطاوي : د/ عبد الله

١١٠. أشكال الصراع في القصيدة العربية . الجزء الأول . الأنجلو المصرية ١٩٩١م

١١١. الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد . دار غريب . القاهرة ٢٠٠٢م

الجبوري : د/ يحيى

١١٢. الشعر الجاهلي : خصائصه وفنونه - ط ٩ / ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م - مؤسسة الرسالة

١١٣. شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه / ط ٥ / ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م مؤسسة الرسالة

جمعة : د/ حسين

١١٤. قصيدة الرثاء : جذور وأطوار ط ١ / ١٩٩٨م دار النميز . دمشق .

١١٥- المسبار في النقد الأدبي : دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص اتحاد الكتاب

العرب . دمشق ٢٠٠٣م .

الجندي : د/ درويش

١١٦. الحطيئة البدوي المحترف ص ١٧٦ - ط ١ / ١٩٦٢م - مكتبة نهضة مصر .

١١٧. الرمزية في الأدب العربي . دار نهضة مصر . رقم الإيداع ٤٩٦٧ .

الجندي : د/ عبد الحميد سند

١١٨. زهير بن أبي سلمى شاعر السلم في الجاهلية - المؤسسة المصرية للتأليف

والترجمة د٠ ت

الجندي : د/ علي

١١٩. شعر الحرب في العصر الجاهلي . الأنجلو المصرية ١٩٥٨م

١٢٠. في تاريخ الأدب الجاهلي . دار المعارف . مصر . ١٩٨٤م

حسام الدين : د/ كريم زكي

١٢١. الزمان الدلالي . دار غريب . القاهرة . ٢٠٠٢ م

حسان : د/ تمام

١٢٢. الأصول : دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب - ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م

عالم الكتب

١٢٣. اللغة العربية معناها ومبناها - ط٣ / ١٩٩٨م - عالم الكتب - القاهرة .

١٢٤. مناهج البحث في اللغة . دار الثقافة . الدار البيضاء . ١٤٠٠هـ/ ١٩٧٩م

حسن : أ. عباس

١٢٥. النحو الوافي . دار المعارف . الطبعة الثالثة عشرة . ١٩٩٦م

حسني : د/ سيد حنفي

١٢٦. الشعر الجاهلي : مراحل واتجاهاته الفنية دار النهار ١٩٧٠

حسين : د/ طه :

١٢٧. حديث الأربعاء . ط١٣ / ١٩٨٢م . دار المعارف

١٢٨. في الأدب الجاهلي . ط٩/ ١٩٦٨م . دار المعارف

حفني : د/ عبد الحليم

١٢٩. الشعراء المخضرمون . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٣م

حمدان : د/ محمود موسى

١٣٠. أدوات التشبيه واستعمالاتها في القرآن الكريم . مطبعة الأمانة . الطبعة الثانية

القاهرة ١٩٩٢م

حمودة : د/ طاهر سليمان

١٣١. ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي . الدار الجامعية . الإسكندرية . د.ت .

حميدة : د/ مصطفى

١٣٢. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية . لونجمان ط١/ ١٩٩٧م

الحوفي : د/ أحمد محمد

١٣٣. الحياة العربية من الشعر الجاهلي - ط٥/ ١٩٧٢م - دار نهضة مصر .

١٣٤. الغزل في العصر الجاهلي - ط٣/ ١٩٧٣م - دار نهضة مصر .

١٣٥. المرأة في الشعر الجاهلي - ط٣ / ١٩٨٠م - دار نهضة مصر .

خان : د/ محمد عبد المعيد

١٣٦. الأساطير العربية قبل الإسلام - ط٢/٢٠٠٦م مكتبة النافذة - مصر .

الخطيب : د/ علي أحمد

١٣٧. فن الوصف في الشعر الجاهلي - الدار المصرية اللبنانية ط١/٢٠٠٤م

الخطيب : محمد

١٣٨. المجتمع العربي القديم : العصر الجاهلي - ط١/٢٠٠٥م - دار علاء الدين -

دمشق .

خليف : د/ مي يوسف

١٣٩. العناصر القصصية في الشعر الجاهلي . دار الثقافة . ١٩٨٨م . القاهرة

خفاجي : د/ محمد عبد المنعم

١٤٠. الشعر الجاهلي . ط٢/١٩٧٣م . دار الكتاب اللبناني . بيروت .

خليف : د/ يوسف

١٤١. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي - دار المعارف - القاهرة ١٩٥٩م

داود : الأب جرجس داود

١٤٢. أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والاجتماعي - ط٣ / ١٤٢٥هـ /

٢٠٠٥م - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت .

الداية : د/ فايز

١٤٣. جماليات الأسلوب . الصورة الفنية . ط٢/دار الفكر المعاصر ١٩٩٦م

الدليمي : د/ عبد الرزاق خليفة محمود

١٤٤. هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي . دار الشؤون الثقافية

. بغداد . ط١/٢٠٠١م .

أبو ديب : د/ كمال

١٤٥. جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر دار العلم للملايين ط٤/١٩٩٥م

١٤٦. الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي الهيئة المصرية

العامة للكتاب ١٩٨٦م

ذهني : د/ محمود

١٤٧. القصة في الأدب العربي القديم . ط١/١٩٧٣م . الأنجلو المصرية .

راضي : د/ عبد الحكيم

١٤٨. نظرية اللغة في النقد العربي . مكتبة الخانجي . القاهرة . ١٩٨٠م

ربابعة : د/ موسى

١٤٩. الشعر الجاهلي : مقاربات نصية . دار الكندي . الأردن . ٢٠٠٣م

الرباعي د/ عبد القادر

١٥٠. شاعر السمو : زهير بن أبي سلمى : الصورة الفنية في شعره - ط ١/ ٢٠٠٦م

عالم الكتب الحديث - الأردن .

رزق : د/ صلاح الدين علي مصطفى

١٥١. أدبية النص . دار الثقافة العربية . الطبعة الأولى ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م القاهرة

١٥٢. معلقة امرئ القيس وقصائد أخرى : التشكيل الفني وملامح الرؤية . مكتبة

الآداب - القاهرة ١٩٩٧م

رومية : د/ وهب أحمد

١٥٣. بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي قصيدة المدح نموذجًا دار سعد الدين .

دمشق ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م .

١٥٤. الرحلة في القصيدة الجاهلية - ط ٣/ ١٩٨٢م - مؤسسة الرسالة - بيروت

١٥٥. شعرنا القديم والنقد الجديد . سلسلة عالم المعرفة رقم ٢٠٧ الكويت ١٤١٦ /

١٩٩٦م .

زايد : د/ علي عشري

١٥٦. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر . طرابلس .

الطبعة الأولى ١٩٧٨م .

زكي : د/ أحمد كمال

١٥٧. دراسات في النقد الأدبي . دار الأندلس ١٩٨٠م . بيروت .

زيتوني : د/ عبد الغني أحمد

١٥٨. الإنسان في الشعر الجاهلي - ط ١/ ١٤٢١هـ / ٢٠٠١م - مركز زايد للتراث -

الإمارات

السريحي : د/ سعيد مصلح

١٥٩. حركة اللغة الشعرية : مقارنة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي . الطبعة

الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م . جدة .

السعران : د/ محمود حسن

١٦٠. علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ص ٢٤٤ - ط٢ / ١٩٩٩م - دار الفكر العربي - القاهرة .

سلطان: د/ جميل

١٦١. الحطيئة - دار الأنوار - بيروت - د . ت .

سلطان د/ منير

١٦٢. بديع التراكيب في شعر أبي تمام . ط٤ / ٢٠٠٢م . منشأة المعارف .

١٦٣. بلاغة الكلمة والجملة والجمل . منشأة المعارف . ١٩٨٨م . مصر

السندوبي : أ . حسن

١٦٤. شرح ديوان امرئ القيس ومعه أخبار المراقبة وأشعارهم في الجاهلية والإسلام

الطبعة السابعة . المكتبة الثقافية . ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م . بيروت

السيد : د/ شفيع

١٦٥. البحث البلاغي عند العرب : تأصيل وتقييم . الطبعة الثانية . دار الفكر العربي

القاهرة ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م

١٦٦. التعبير البياني : رؤية نقدية . الطبعة الثانية . دار الفكر العربي ١٩٨٢م

. فن القول : مقدمة لدراسة البلاغة والنقد الأدبي . ط١ / ٢٠٠٣م مكتبة النصر .

أبو شارب : د/ مصطفى فتحي

١٦٧. الظواهر الإسلامية في شعر المخضرمين - ط١ / ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م عالم الكتب

الشايب : أ/ أحمد محمد

١٦٨. أصول النقد الأدبي . ط٧ / ١٩٦٤م . مكتبة النهضة المصرية .

الشرقاوي : د/ عفت

١٦٩. دروس ونصوص في الأدب الجاهلي - دار النهضة العربية - ١٩٧٩م - بيروت

شريم : د/ جوزيف ميشال

١٧٠. دليل الدراسات الأسلوبية . الطبعة الثانية . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

والتوزيع . ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م . بيروت

الشورى : د/ مصطفى عبد الشافي

١٧١. الشعر الجاهلي : تفسير أسطوري . الطبعة الأولى . لونجمان . ١٩٩٦م

١٧٢. شعر الرثاء في عصر صدر الإسلام : رؤية موضوعية فنية . لونجمان

الطبعة الأولى ١٩٩٦م

الصائغ : د/ عبد الإله

١٧٣. الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية . ط ١/١٩٩٧م المركز الثقافي العربي

١٧٤. الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام . دار الشؤون الثقافية . بغداد

١٩٨٦م .

صالح : دكتورة بشرى موسى

١٧٥. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث . الطبعة الأولى المركز الثقافي العربي الرباط

١٩٩٤م .

الصالحى : د/ عباس

١٧٦. الصيد والطرْد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري - ط ١/١٩٨١م

- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت .

صبح: د/ علي علي

١٧٧. البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي - ط ١/١٩٧٦م مطبعة الأمانة .

الضالع : د/ محمد صالح

١٧٨. الأسلوبية الصوتية . دار غريب . ٢٠٠٢م

ضيف : د/ شوقي

١٧٩. تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي ط ١ ط ٤ دار المعارف . القاهرة

١٨٠. الفن ومذاهبه في الشعر العربي . الطبعة العاشرة . دار المعارف . ١٩٧٨م

١٨١. في النقد الأدبي . الطبعة الثانية . دار المعارف ١٩٦٢

الطرابلسي : د/ محمد الهادي

١٨٢. خصائص الأسلوب في الشوقيات . المجلس الأعلى للثقافة . مصر ١٩٩٦م

الطوانسي : شكري

١٨٣. مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة . الهيئة المصرية العامة

للكتاب ١٩٩٨م .

ظاظا : د/ حسن

١٨٤. اللسان والإنسان . مطبعة المصري ١٩٧١م

عباس: د/ إحسان

١٨٤. تاريخ النقد الأدبي عند العرب : نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن

الهجري - دار الشروق - عمّان - الأردن ١٩٩٣م
١٨٥. فن الشعر . ط٢ / ١٩٥٩م . دار الثقافة . بيروت .

العبد : د/ محمد

١٨٦. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوبى . دار المعارف . الطبعة الأولى ١٩٨٨م

١٨٧. اللغة والإبداع الأدبي . دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع . ط١ / ١٩٨٩م
١٨٨. النص والخطاب والاتصال - ط١ / ١٤٢٦هـ / ٢٠٠٥م . الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي القاهرة .

عبد الباقي : محمد فؤاد

١٨٩. المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم . دار الدعوة ١٩٨٧م

عبد التواب: د/ رمضان

١٩٠. المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث - ط٢ / ١٩٨٥م - الخانجي .

عبد الجليل د/ عبد القادر

١٩١. الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية . دار صفاء ط٢ / ٢٠٠٢م عمان

عبد الحافظ : د/ صلاح

١٩٢. الصنعة الفنية في شعر المتنبي . دار المعارف . ١٩٨٧م . القاهرة

عبد الرؤوف : د/ محمد عوني

١٩٣. القافية والأصوات اللغوية . مكتبة الخانجي . ١٩٧٧ . القاهرة

عبد الرحمن : د/ نصرت

١٩٤. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث . مكتبة الأقبسى .

عمان ١٩٧٦م

١٩٥. الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي - دار الفكر عمان ١٩٨٥م

عبد القادر : أ/ حامد

١٩٦. دراسات في علم النفس الأدبي . لجنة البيان العربي . ١٩٤٩م . القاهرة

عبد اللطيف : د/ محمد حماسة

١٩٧. بناء الجملة العربية . دار الشروق . الطبعة الأولى ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م

١٩٨. لغة الشعر : دراسة في الضرورة الشعرية / الطبعة الأولى / دار الشروق ١٩٩٦

١٩٩. اللغة وبناء الشعر . دار غريب ٢٠٠١م . القاهرة .

عبد الله : د/ محمد حسن

٢٠٠. الصورة والبناء الشعري . دار المعارف . القاهرة . ١٩٨١م .

عبد الله : د/ محمد صادق حسن

٢٠١. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة - دار الفكر العربي ١٩٨٥م

عبد المجيد : جميل

٢٠٢. البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية/الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م

عبد المطلب : د/ محمد

٢٠٣. البلاغة العربية : قراءة أخرى . الطبعة الأولى ١٩٩٧م . لونجمان . القاهرة

٢٠٤. البلاغة والأسلوبية . لونجمان . ط ١/١٩٩٤م . القاهرة

٢٠٥. قراءة ثانية في شعر امرئ القيس . الطبعة الأولى . ١٩٩٦م . لونجمان

عبد الوهاب: شكري

٢٠٦. الإضاءة المسرحية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م .

عزام : د/ محمد

٢٠٧. النص الغائب . منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠١م . دمشق

عساف : د/ ساسين

٢٠٨. الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس . الطبعة الأولى ١٩٨٢م .

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت

عصفور : د/ جابر أحمد

٢٠٩. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . دار المعارف . ١٩٨٠م

٢١٠. مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي . دار الثقافة . ١٩٧٨م . القاهرة

عطوان : د/ حسين

٢١١. مقدمة القصيدة العربية الجاهلية . دار المعارف ١٩٧٠م . القاهرة

علي : د/ إبراهيم محمد

٢١٢. اللون في الشعر العربي قبل الإسلام قراءة ميثولوجية ط ١/٢٠٠١م جروس برس

عمر : د/ أحمد مختار

٢١٣. علم الدلالة . الطبعة الرابعة . عالم الكتب ١٩٣٣م . القاهرة

٢١٤. اللغة واللون . الطبعة الثانية . عالم الكتب . ١٩٩٧م

العمري : د/ محمد

- ٢١٥- تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية في الشعر : الكثافة . الفضاء . التفاعل -
الطبعة الأولى ١٩٩٠ . الدار العالمية للكتاب . الرباط

عوض : دكتورة ريتا

- ٢١٦- بنية القصيدة الجاهلية : الصورة الشعرية لدى امرئ القيس . الطبعة الأولى .
الآداب . بيروت ١٩٩٢م

عياد : د/ شكري محمد

- ٢١٧- اللغة والإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي - انترناشيونال ط١/١٩٨٨م القاهرة

عيد : د/ رجاء

- ٢١٨- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور . منشأة المعارف ١٩٧٩م . الإسكندرية .

الغذامي: د/ عبد الله

- ٢١٩- الخطيئة والتكفير . النادي الأدبي جدة ط١/١٤٠٥/١٩٨٥
٢٢٠- القصيدة والنص المضاد - ط١/١٩٩٤م . المركز الثقافي العربي . الدار
البيضاء .

الفريخ: د/ سهام عبد الوهاب

- ٢٢١- أوس بن حجر ومعجمه اللغوي- حوليات كلية الآداب جامعة الكويت رقم ١٩-
١٤١٨هـ / ١٩٩٨م مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت .

فضل : د/ صلاح

- ٢٢٢- بلاغة الخطاب وعلم النص . الكويت . عالم المعرفة رقم ١٦٤ / ١٩٩٢م
٢٢٣- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته . الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٥م

الفقي : د/ صبحي إبراهيم

- ٢٢٤- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق . الطبعة الأولى . قباء . ٢٠٠٠م

القط : د/ عبد القادر

- ٢٢٥- في الشعر الإسلامي والأموي . مكتبة الشباب ١٩٨٤م

القيسي: د/ حمودي

- ٢٢٦- الطبيعة في الشعر الجاهلي- ط٢/١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م عالم الكتب - بيروت

أبو كرشة : د/ طه مصطفى

- ٢٢٧- أصول النقد الأدبي - ط١/ ١٩٩٦م - لونجمان - القاهرة .

كشك: د/ أحمد

٢٢٨. القافية تاج الإيقاع الشعري . مكتبة غريب ٢٠٠٤م - القاهرة .

كمال الدين : د/ حازم علي

٢٢٩. القافية : دراسة صوتية جديدة . مكتبة الآداب ١٩٩٨م . القاهرة

كنوان: د/ عبد الرحيم

٢٣٠. من جماليات إيقاع الشعر العربي ط١/٢٠٠٢م دار أبي رقرق الرباط . المغرب

الكومي: د/ محمد محمد

٢٣١. الصراع بين الإنسان والطبيعة في الشعر الجاهلي . الهيئة المصرية العامة

للكتاب بالإسكندرية ١٩٧٨م

لحمداني: د/ حميد

القراءة وتوليد الدلالة - ط١/٢٠٠٣م . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء .

محجوب: د/ فاطمة

قضية الزمن في الشعر العربي : الشباب والمشيب- دار المعارف ١٩٨٠م - القاهرة .

المصري : دكتورة يسرية يحيى

٢٣٢. بنية القصيدة في شعر أبي تمام . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م

مصلوح : د/ سعد

٢٣٣. في النص الأدبي : دراسة إحصائية . الطبعة الأولى ١٩٩٣م . عين للدراسات

المطردي: عبد الرحمن

٢٣٤. أساليب التوكيد في القرآن الكريم ط١ ١٣٩٥هـ / ١٩٨٦م . الدار الجماهيرية .

ليبيا

المطلبي : د/ مالك يوسف

٢٣٥. الزمن واللغة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٦م

مكي : د/ الطاهر أحمد

٢٣٦. الشعر العربي المعاصر: روائعه ومدخل لقراءته ط٣/١٩٨٦م - دار المعارف .

مفتاح : د/ محمد

٢٣٧. تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص . الطبعة الثالثة . المركز الثقافي

العربي ١٩٩٢م . الرباط

٢٣٨. دينامية النص : تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي . الرباط . ط٢/١٩٩٠م

موسى : د/ علي حلمي

٢٣٩. دراسة إحصائية لجذور معجم الصحاح . الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨م

ناصر: د/ إبراهيم

٢٤٠. الأنثروبولوجيا الثقافية : علم الإنسان الثقافي- جمعية عمال المطابع التعاونية -

عمان - الأردن ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .

ناصر : أ/ علي النجدي

٢٤١. القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري . نهضة مصر

ناصر : د/ مصطفى

٢٤٢. دراسة الأدب العربي ط٢/ ١٤٠١هـ / ١٩٨١م - دار الأندلس .

٢٤٣. الصورة الأدبية . ط٢ / ١٩٨١م دار الأندلس .

٢٤٤. قراء ثانياة لشعرنا القديم - دار الأندلس - د . ت .

٢٤٥. مشكلة المعنى في النقد الحديث - مكتبة الشباب ١٩٧٠م - القاهرة .

نافع: د/ عبد الفتاح صالح

٢٤٦. عضوية الموسيقى في النص الشعري - ط١/ ١٩٨٥م - مكتبة المنار - الأردن

النجار: د/ أحمد محمد

٢٤٧. أساليب الصناعة في الشعر الجاهلي - ط١ / ١٩٩٢م - الصدر لخدمات الطباعة

النعيمي : د/ أحمد إسماعيل

٢٤٨. الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام الطبعة الأولى ١٩٩٥ سينا للدراسات

والنشر والتوزيع . القاهرة .

نوفل: د/ سيد

٢٤٩. شعر الطبيعة في الأدب العربي - ط٢/ ١٩٧٨م - دار المعارف - القاهرة .

النويهى : د/ محمد

٢٥٠. الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه - الدار القومية للطباعة والنشر د . ت

٢٥١. قضية الشعر الجديد . معهد الدراسات العربية العالية . ١٩٦٤. القاهرة

٢٥٢. وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي - معهد البحوث والدراسات

العربية ١٩٦٦م

هارون : أ . عبد السلام محمد

٢٥٣. الأساليب الإنشائية في النحو العربي . الطبعة الخامسة ٢٠٠١ / الخانجي

هبة: د/ عبد الرحمن

- ٢٥٤. الشباب والشيب في الشعر العربي - هيئة الكتاب بالإسكندرية ١٩٨١م

هدارة : د/ محمد مصطفى

- ٢٥٥. مشكلة السرقات في النقد العربي . ط٢/١٩٧٥م . المكتب الإسلامي

هلال : د/ محمد غنيمي

- ٢٥٦. دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده . دار نهضة مصر . د . ت
- ٢٥٧. النقد الأدبي الحديث . دار نهضة مصر . د . ت

الواسطي: د/محمد

- ٢٥٨. ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين . دار المعرفة ٢٠٠٣م . الرباط

ويس د/ أحمد محمد :

- ٢٥٩. الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية . كتاب الرياض رقم ١١٣ . أبريل ٢٠٠٢م المملكة العربية السعودية

يقطين : سعيد

- ٢٦٠. انفتاح النص الروائي : النص والسياق - ط٢/٢٠٠١م . المركز الثقافي العربي
- ٢٦١. من النص إلى النص المترابط : مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي - ط١/ ٢٠٠٥م - المركز الثقافي العربي - الرباط

يوسف : د/ حسني عبد الجليل

- ٢٦٢. الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي - مكتبة النهضة المصرية - ١٩٨٨م
- ٢٦٣. التمثيل الصوتي للمعاني . الطبعة الأولى ١٩٩٨م . الدار الثقافية . القاهرة
- ٢٦٤. العزل في الشعر الجاهلي - مكتبة الآداب - القاهرة - ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م

اليوسف : يوسف

- ٢٦٥. مقالات في الشعر الجاهلي - ط٤/١٩٨٥م - دار الحقائق - بيروت

ج - المراجع المترجمة

أولمان: استيفان

- ٢٦٦. دور الكلمة في اللغة ترجمة د/ كمال بشر مكتبة الشباب القاهرة ١٩٨٧

إيفانكوس : خوسيه ماريا بوثويلو

- ٢٦٧. نظرية اللغة الأدبية ترجمة د/ حامد أبو أحمد . دار غريب ١٩٩٢م

بارت: رولان

٢٦٨. لذة النص ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان ص ٦٢، ٦٣. ط ١/١٩٨٨م

توبقال . الدار البيضاء

باختين : ميخائيل

٢٦٩. المبدأ الحوارى : تزفيتان تودروف ترجمة فخري صالح ص ١٤٣، ١٤٨ هيئة قصور

الثقافة ١٩٩٦م ،

بالمر : فرانك

٢٧٠. مدخل إلى علم الدلالة ترجمة د/ خالد محمود جمعة . دار العروبة ١٩٩٧م

برينكر: كلاوس

٢٧١. التحليل اللغوي للنص - مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج ترجمة د/ سعيد

حسن بحيري- ط ١/١٤٢٥هـ/٢٠٠٥م - مؤسسة المختار - القاهرة .

بلوك : هاسكل و هيرمان سالينجر

٢٧٢. الرؤيا الإبداعية ترجمة أسعد حليم . دار نهضة مصر . ١٩٦٦م

بليث : هنريش

٢٧٣. البلاغة والأسلوبية : نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ترجمة محمد العمري

أفريقيا الشرق ١٩٩٩م .

جاكسون : رومان

٢٧٤. قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون - ط ١/١٩٨٨م - دار

توبقال - المغرب

٢٧٥. محاضرات في الصوت والمعنى ترجمة حسن ظاظا ورفيقه المركز الثقافي

العربي ط ١/ ١٩٩٤م . الرباط

دايك : تون . أ . فان

٢٧٦. علم النص : مدخل متداخل الاختصاصات ترجمة د/ سعيد حسن بحيري .

ط ١/ ٢٠٠١م . دار القاهرة

٢٧٧. النص والسياق ، ترجمة عبد القادر قنيني . أفريقيا الشرق ٢٠٠٠م .

درو : إليزابيث

٢٧٨. الشعر : كيف نفهمه ونتذوقه ترجمة محمد إبراهيم الشوس - مكتبة منيمنة ١٩٦١م

دي بوجراند : روبرت

٢٧٩. النص والخطاب والإجراء . ترجمة د/ تمام حسان عالم الكتب ١٩٩٨. القاهرة

دي بوجراند : روبرت ، ودريسلر

٢٨٠. مدخل إلى علم لغة النص ترجمة د/ إلهام أبو غزالة و علي خليل - الهيئة المصرية

العامة للكتاب ١٩٩٩م

راي : وليم

٢٨١. المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ترجمة د/ يوئيل عزيز - دار

المأمون بغداد ١٩٨٧م

رتشاردز : أيفور أرمسترونج

٢٨٢. مبادئ النقد الأدبي ترجمة د/ محمد مصطفى بدوي المؤسسة المصرية ١٩٦٣م

زنيك : واور

٢٨٣. مدخل إلى علم النص - مشكلات بناء النص ترجمة د/ سعيد حسن بحيري - ط ١/

٢٠٠٣ م - مؤسسة المختار - القاهرة .

ستولنيتز : جيروم

٢٨٤. النقد الفني . ترجمة د/ فؤاد زكريا ط ٢/ ١٩٨١م الهيئة المصرية العامة للكتاب .

سزكين : فؤاد

٢٨٥. تاريخ التراث العربي مج ٢/ ج ٢ . العصر الجاهلي . ترجمة د/ محمود فهمي

حجازي . منشورات جامعة محمد بن سعود الإسلامية . ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م

شبلنر : برند

٢٨٦. علم اللغة والدراسات الأدبية ترجمة د/ محمود جاد الرب . الدار الفنية . ط ١

١٩٩١م . القاهرة

شورون : جاك

٢٨٧. الموت في الفكر الغربي ترجمة كامل يوسف حسين عالم المعرفة العدد ٧٦ -

أبريل ١٩٨٤م الكويت

ابن الشيخ : جمال الدين

٢٨٨. الشعرية العربية ترجمة مبارك حنون ورفيقيه ط ١/ توبقال ١٩٩٦م

فيهفجر : فولفجانج هاينه مان و ديتر

٢٨٩. مدخل إلى علم لغة النص ، ترجمة وتعليق د/ سعيد حسن بحيري ط ١/ ٢٠٠٤م

. زهراء الشرق . القاهرة

كريستيفا : جوليا

٢٩٠. علم النص : ترجمة فريد الزاهي . توبقال ط١ / ١٩٩١ م .

كولنجوود : روبين جرج

٢٩١. مبادئ الفن ترجمة د/ أحمد حمدي محمود . الدار المصرية للتأليف والترجمة

١٩٦٦م

كوين : جون

٢٩٢. بناء لغة الشعر ترجمة د/ أحمد درويش . الطبعة الثالثة دار المعارف ١٩٩٣م

٢٩٣. اللغة العليا ترجمة د/ أحمد درويش . المجلس الأعلى للثقافة . ١٩٩٥م مصر

لويس: سي دي

٢٩٤. الصورة الشعرية ترجمة د/أحمد نصيف الجنابي ورفيقيه دار الرشيد ١٩٨٢ م .

بغداد .

ماكلش : أرشيبالد

٢٩٥. الشعر والتجربة : تر سلمى الخضراء الجيوسي دار اليقظة العربية ١٩٦٣م

مولينيه : جورج

٢٩٦. الأسلوبية . ترجمة بسام بركة . بيروت . ١٩٩٩م

ميوميك : د . سي

٢٩٧. المفارقة : ترجمة د/ عبد الواحد لؤلؤة - دار الحرية ١٩٨٢م - بغداد .

ميرهوف : هانز

٢٩٨. الزمن في الأدب ترجمة أسعد رزوق مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢ القاهرة

هولب: روبرت

٢٩٩. نظرية التلقي ترجمة د/ عز الدين إسماعيل النادي الأدبي . جدة ١٤١٥هـ/

١٩٩٤م

ويليك : رينيه وأوستن وارين

٣٠٠. نظرية الأدب ترجمة محيي الدين صبحي ومراجعة د/ حسام الخطيب . مطبعة

خالد الطرابيشي . ١٩٧٢م

د - المراجع الأجنبية :

- ٣٠١-Sylvia Chalker , Edmund Weiner : The Oxford Dictionary of English Grammar- Oxford university press ١٩٩٤
٣٠٢-Kirsten Malmkjaer : The Linguistics Encyclopedia- London And New York ١٩٩٦.
٣٠٣-M.A.K. HALLDAY ANGUS MCINTOSH AND PETER STREVENS : THE LINGUISTIC SCIENCES AND LANGUAGE TEACHING- LONGMAN ١٩٦٦
٣٠٤-H.L.B.Moody : Literary Apprectiation - pag ٢٧ - Longman - Seventh Impression ١٩٧٩

هـ - الرسائل الجامعية

رضوان : ياسر عبد الحسيب عبد السلام

٣٠٥. شعر حميد بن ثور الهلالي : دراسة أسلوبية - إشراف د/ صلاح رزق - مخطوطة بكلية دار العلوم ٢٠٠٣م

سالم : مها مراد سليمان

٣٠٦. شعر أوس بن حجر : دراسة في معيار الصنعة وتصنيفه في المصادر البلاغية قديماً وحديثاً - إشراف د/ محمد حسن عبد الله و د/ كمال عبد العزيز - مخطوطة بكلية دار العلوم فرع الفيوم ٢٠٠٣م

مرسال: إيمان

٣٠٧. التناص الصوفي في شعر أدونيس - رسالة ماجستير بإشراف د/ جابر عصفور . مخطوطة بكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٩٨

هـ - الدوريات :

مجلة جذور التراث

٣٠٨. العدد الثاني عشر - محرم ١٤٢٤هـ النادي الأدبي الثقافي بجدة

مجلة الدراسات اللغوية :

- ٣٠٩- مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية . المجلد الخامس العدد الرابع . ١٤٢٤هـ / ٢٠٠٤م . المملكة العربية السعودية .

مجلة علامات في النقد الأدبي

٣١٠- المجلد الأول الجزء الثالث - شعبان ١٤١٢هـ / مارس ١٩٩٢م - النادي الأدبي الثقافي - جدة - المملكة العربية السعودية

٣١١- المجلد العاشر الجزء الثامن والثلاثون - ديسمبر ٢٠٠٠م - النادي الأدبي بجدة - المملكة العربية السعودية

مجلة فصول : الهيئة المصرية العامة للكتاب

٣١٢. المجلد الخامس - العدد الثاني - يناير ١٩٨٥م

٣١٣. المجلد العاشر العددان الأول والثاني - يوليو / ١٩٩١

٣١٤. العدد الثاني والستون ربيع ٢٠٠٣ الهيئة المصرية للكتاب

مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة -

٣١٥. المجلد الستون - العدد الأول - يناير ٢٠٠٠م

الفهرس

الموضوع	الصفحة
العنوان	١
الإهداء	٢
الشكر والتقدير	٣
مقدمة	٤
تمهيد	٩
أولاً : علم اللغة النصي	١٠
ثانياً : تيار الصنعة	١٦
الباب الأول : مستويات البناء الشعري	
الفصل الأول : المستوى الصوتي والإيقاعي	٣٠
مدخل	٣١
المبحث الأول : القيم الإيحائية للأصوات	٣٣
أولاً : التكرار النوعي للأصوات	
١. تكرار الأصوات المهموسة	٣٤
٢. تكرار الأصوات المجهورة	٣٨
ثانياً : التكرار الموقعي للأصوات	
أ . التكرار الموقعي للصوت المفرد	
التصريح	٤١
ب . التكرار الموقعي للدوال اللغوية	
التصدير	٤٦
ج . التكرار الحركي للدوال اللغوية	
الترديد	٥٢
المجاورة	٥٧
الجناس / حضور الدال وغيبة المدلول	٥٨
المبحث الثاني : الوزن الشعري	٦٣
المبحث الثالث : القافية	٦٨

٩٤	الفصل الثاني : المستوى اللفظي
٩٥	مدخل
	المبحث الأول : البنية اللغوية
٩٧	حجم الكلمة
	المبحث الثاني : البنية الصرفية
١٠٢	القيم الدلالية للأفعال
١٠٦	القيم الدلالية للمشتقات
	المبحث الثالث : البنية الدلالية
١٠٩	أولاً : مفردات الزمن
١١٧	ثانياً : مفردات العمر
١٢١	ثالثاً : الألوان
١٣٠	رابعاً : مفردات الحيوان والطيور
١٤٧	الفصل الثالث : المستوى التركيبي
١٤٨	مدخل
	المبحث الأول : البنى الخبرية
١٥٠	أولاً : بنية التوكيد وأدواتها
١٥٤	ثانياً : بنية العدول
١٥٥	١. التقديم والتأخير
١٦١	٢. الحذف
١٦٨	٣. بنية الزيادة
	المبحث الثاني : البنى الإنشائية
١٧٣	١. الأمر
١٧٦	٢. النهي
١٧٨	٣. الاستفهام
١٨٣	٤. النداء
١٨٥	٥. التمني
١٨٧	٦. تداخل الخبر مع الإنشاء

١٩٢	الفصل الرابع : الصورة الشعرية
١٩٣	مدخل : مفهوم الصورة وأهميتها ووظيفتها في النص الشعري
	المبحث الأول : الصورة الجزئية
١٩٩	أولاً : التشبيه
٢١٤	ثانياً : الاستعارة
٢١٩	ثالثاً : الكناية
	المبحث الثاني : الصورة الكلية
٢٢٥	مدخل
٢٢٧	أولاً : الصورة القصصية
٢٤١	ثانياً : الصورة الوصفية
٢٥٤	الباب الثاني : التحليل النصي
٢٥٥	مدخل
٢٥٦	الفصل الأول : الترابط النصي
٢٥٧	مدخل
٢٦٠	المبحث الأول : بنية الحضور / الغياب
٢٦٧	المبحث الثاني : بنية الخطاب
٢٧٧	المبحث الثالث : بنية الربط
٢٨٨	المبحث الرابع : بنية التكرار
٢٩٨	الفصل الثاني : انسجام النص
٢٩٩	مدخل
٣٠٢	المبحث الأول : بنية العلو
٣١١	المبحث الثاني : بنية التفرد
٣٢٠	المبحث الثالث : بنية المفارقة
٣٢٩	المبحث الرابع : بنية الزهو
٣٣٩	الفصل الثالث : التناص
٣٤٠	مدخل

٣٤٦	المبحث الأول : التناص الداخلي
٣٥٢	المبحث الثاني : التناص الخارجي
٣٧١	المبحث الثالث : تناص الأمثال
٣٧٩	المبحث الرابع : التناص الديني
٣٨٧	الفصل الرابع : النص والسياق
٣٨٨	تمهيد
٣٩١	المبحث الأول : سياق الكرم
٤٠٠	المبحث الثاني : سياق المرأة العاذلة
٤٠٨	المبحث الثالث : سياق الموت
٤١٦	المبحث الرابع : سياق المعتقد الديني
٤٣٠	الخاتمة
٤٣٩	المصادر والمراجع
٤٦٦	الفهرس